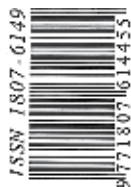
ANO VII • 2014 • NÚMERO 6
MUSAS
Revista Brasileira de Museus e Museologia
ISSN 1807-6149

MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

Número 6 • 2014

Instituto Brasileiro de Museus

MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.6, 2014.
Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2014
v. : il.
Anual.
ISSN1807-6149
1. Museologia. 2.Museus. 3.Cultura. 4.Ciências Sociais.
I. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD-069

EXPEDIENTE

Projeto Editorial
Mario Chagas e Claudia Storino

Coordenação Editorial
Álvaro Marins e Sandro dos Santos Gomes

Assistência Editorial, Redação e Pesquisa Iconográfica
André Amud Botelho, Adriene do Socorro Chagas, Eneida Quadros Queiroz, Ramiro Queiroz Silveira, Vitor Rogerio Oliveira Rocha, Marijara Souza Queiroz

Revisão
Márcia Regina Lopes e Marielle Costa Gonçalves

Projeto Gráfico
Márcia Mattos

Diagramação e Paginação
Isabela Borsani e Sabrina Castro

Fotos da Capa e Contra-capa (Museu do Homem do Nordeste) André Amud Botelho

Estagiária
Sabrina Soares Beserra

Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

Endereço:
Instituto Brasileiro de Museus
SBN, Quadra 2, lote 8, bloco N, Edifício CNC III
Brasília/DF
CEP: 70040-020

E-mail:
editorialmusas@museus.gov.br

Página da Internet:
www.ibram.gov.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

SEXTO NÚMERO DE MUSAS

Entre as diferentes linhas de trabalho do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, o programa editorial se sobressai como uma das estratégicas mais importantes para a comunicação museológica em todos os sentidos. Essa riqueza de informação se agrega às contribuições que o IBRAM oferece aos profissionais e às instituições, tendo particular interesse para os estudantes, professores e pesquisadores, como ainda para o público da cultura em geral.

Destaca-se a Revista *Musas*, que atinge a sexta edição e se confirma como substancioso espaço de convergência dos variados estudos e reflexões acerca do campo museal. O número focaliza o Museu do Homem do Nordeste e traz colaboradores selecionados por chamada pública, outra inovação significativa. Os Editores se empenharam em aprimorar ainda mais sua bela tarefa e sustentam a elevada qualidade que faz de *Musas* uma referência dentro e fora do Brasil.

Angelo Oswaldo de Araújo Santos
Presidente do Instituto Brasileiro de Museus

Pelos **museus** do Brasil

A *Musas* chega ao número 6 em seu 10º ano de vida. É para comemorar, mas é também para refletir. Entrar em seu décimo ano de existência significa importância e resistência às intempéries da vida cultural do país.

Importância por que nesses dez anos ela continua a ser uma referência para o campo museal como uma publicação que procura refletir e divulgar as discussões e as práticas relevantes do setor. *Musas*, como seus fundadores bem a nomearam, é uma *Revista Brasileira de Museus e Museologia*. As práticas cotidianas dos museus provocando e estimulando os estudos museológicos.

Resistência diante da dificuldade de estabelecer uma periodicidade para a revista. As suas edições ainda estão sujeitas às instabilidades e precariedades de uma instituição que ainda encontra-se em processo de consolidação. A periodicidad irregular de *Musas* revela esses aspectos.

Entretanto, *Musas* continua representando muito para a comunidade acadêmica museológica, profissionais de museus e demais interessados. Para a chamada pública que fizemos para esse número que ora publicamos, nada menos que 52 textos se candidataram a figurar em suas páginas. Para selecionar os 12 artigos e ensaios escolhidos mais de cem pareceristas de todo o país se dispuseram generosamente a avaliar a qualidade dos textos enviados. Isso é motivo de orgulho para nós e demonstra o comprometimento da comunidade acadêmica ligada aos museus com a existência e a continuidade da revista. Por isso, aproveitamos esse editorial para agradecer enormemente a todos os pareceristas que se empenharam dedicadamente a essa tarefa.

Apesar do imenso trabalho que deu, acreditamos que a chamada pública para a escolha dos textos representou um enorme avanço para a democratização de um espaço público de reflexão e contribuiu sobremaneira para a qualidade desta edição.

Resultou desse processo uma diversidade que se reflete em textos oriundos do Pará ao Rio Grande do Sul, passando por Minas Gerais, São Paulo, Brasília,

Rio de Janeiro, Santa Catarina e Goiás.

Ao lado de textos mais teóricos, como "Por uma intersubjetividade museal", de Francisco Sá Barreto, e "Os mitos do ecomuseu", de Bruno Brulon, temos o estudo de caso que aborda a criação do Memorial da Resistência em São Paulo, de Maria Fátima Costa de Oliveira e Priscilla Arigoni Coelho, intitulado "Liberdade ou Resistência?"

Dois textos abordam o campo das Artes Plásticas: "A releitura na Arte Contemporânea", de Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque, e "Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros, de Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

Foram selecionados também dois textos de cunho arqueológico, "Muito além dos sambaquis: a publicização da Arqueologia na Alameda Brüstlein/ Joinville SC" e "Potencialidades de musealização na Amazônia: sítio arqueológico "Praça Frei Caetano Brandão", Belém-PA", ambos de elaboração coletiva, demonstrando mobilizações importantes nesse campo de conhecimento.

Textos mais voltados para o dia a dia dos museus completam a seção de artigos da revista. São eles "A relevância das práticas avaliativas", de Gabriela Ramos Figurelli, "A perspectiva compartilhada nos desenhos e narrativas dos alunos do ensino fundamental de Santo Antônio do Salto, Ouro Preto, MG" e "Fios da memória: as primeiras funcionárias do MNBA", os dois últimos também de autoria coletiva.

A seção Literatura é Coisa de Museu traz o texto "Museus e acervos literários: a experiência dos papéis de circunstância no Museu-Casa de Cora Coralina em Goiás-GO", de Clovis Carvalho Britto.

A grande entrevista dessa edição trouxe para as páginas de *Musas* a rica experiência do pesquisador Raul Lody, autor de *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*, valioso estudo sobre a presença (ou a ausência) da cultura afro-brasileira em nossos museus.

Importante destacar ainda que a seção Museu Visitado, pela primeira vez, abordou um museu da Região Nordeste. Um périplo da equipe editorial de *Musas* pelas ruas do Recife permitiu que visitássemos o Museu do Homem do Nordeste para sermos carinhosamente recebidos por Renato Athias e Ciema de Mello, e entrevistássemos Lody no Museu da Abolição, acolhidos por sua diretora, a antropóloga Maria Elisabete Arruda de Assis.

A tradicional seção Muselânea apresenta "Os diálogos entre o Núcleo Educativo do Museu da Língua Portuguesa e os professores", de Rita Braga, e a "(R)Evolução no museu", onde Simone Flores e Lucas Sgorla de Almeida apresentam a "passagem" de Darwin pelo Museu de Ciências e Tecnologia da PUC do Rio Grande do Sul.

Uma nova seção encerra essa edição de *Musas*, Resenhas. Com essa seção queremos divulgar obras que tenham relevância para o campo museal. E para dar o pontapé inicial a equipe editorial produziu duas resenhas para os livros *O Sol do Brasil*, de Lilia Moritz Schwarcz, e *Museu e Museologia*, de Dominique Poulot. Pretendemos que na próxima edição essa seção também seja preenchida por resenhas que atendam uma chamada pública.

Entrem, fiquem à vontade, penetrem no mundo das *Musas* mais uma vez.

Os Editores

Por uma experiência da intersubjetividade museal:

elementos para uma agenda de comunicação e museus

FRANCISCO SÁ BARRETO

I – Introdução

> Um dos fatos notáveis a respeito de sociedades complexas como a da Índia é que elas não cederam às instituições formais de ensino o papel principal nos processos de aprendizagem. Nesse tipo de sociedade complexa, os grupos urbanos tendem a monopolizar a instrução pós-secundária e as faculdades e universidades tendem a ser controladas pela classe média alta. Em tais sociedades, portanto, o saber está mais frequentemente ligado ao aprendizado prático e à socialização informal. Também, e não por coincidência, essas são sociedades em que a História e o patrimônio ainda não fazem parte de um passado ultrapassado, institucionalizado em livros de História e em museus. O patrimônio é, antes, um componente ativo do meio ambiente humano e, desta forma, uma parte crucial do processo de aprendizado (APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007, p.10).

Em recente trabalho, intitulado "Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia", Arjun Appadurai e Carol Breckenridge (2007) apresentaram importantes reflexões acerca da relevância dos museus contemporâneos, notadamente em espaços pós-coloniais. A partir do argumento fundamental desenvolvido no texto, em grupos sociais amplamente zoneados — utilizo esta palavra para pensar uma presença ainda mais destacada que aquilo que nos poderia sugerir a noção de influência — pelo mundo do consumo e pela proliferação de mercados periféricos — tomados pela emergência de uma espécie de consciência estética do subdesenvolvimento —, dispositivos[1] de guarda e

apresentação de memórias aparecem como importantes mecanismos em um duplo funcionamento.

Por um lado, se estabelecem como destacados instrumentos de conservação do elemento tradicional/colonial em realidades urbanas notadamente marcadas pelo choque constante entre a torpe sedução do novo e uma inescapável tactilidade[2] do miserável, tão comum em países como a Índia ou as nações latino-americanas. Por outro lado, podem sinalizar[3] alternativas às estruturas de cognição fortemente orientadas pelo mundo do consumo ou por um projeto tradicional de ensino/aprendizagem que tem, como eixo fundamental, a reprodução do, em determinados aspectos, exaurido sistema de castas ou de uma estrutura burocrática colonial britânica.

O objetivo geral deste trabalho que se desenvolve é, em um primeiro estágio, desenvolver observações acerca desse duplo empreendimento na construção das noções de patrimônio cultural em espaços pós-coloniais. Desejamos, nessa perspectiva, investigar, tomando como ponto de partida os dados apresentados pelo referido artigo de Appadurai e Breckenridge, as estratégias de legitimação dos objetos como dispositivos de memória dos passados distante, recente ou — o talvez mais complexo, porém muito relevante em antigas colônias — presente.

Em um segundo estágio, e isso não necessariamente obedece a uma sequência formal no texto que desejamos desenvolver, procuramos estudar, tendo como base as utilizações de Schutz para pensar uma teoria da comunicação a partir de uma perspectiva fenomenológica, *performances*[4] alternativas de uma imaginação museal concentrada na convergência, nesse sentido, somente parcial, com o elemento tradicional da instituição do patrimônio cultural.

Em ambos os vetores que pretendemos trabalhar, o que está em questão é: como lidar com uma memória institucional poderosa justamente por sua competência logística na construção de espaços de estetização dos conflitos sociais e de monumentalização[5] das lembranças? Em concomitância, em que medida — e se isso tem mensuração possível — a emergência de mercados periféricos, sinalizando o desenvolvimento de projetos de modernização alternativos, indica a constituição de uma

1. O termo "dispositivo" aparece utilizado nesse trabalho como foi trabalhado por Agamben (2009, p. 22-51).

2. O termo remete a Maffesoli (2006, p.134), quando buscou — sem necessariamente apresentar suas referências — reproduzir em sociedades contemporâneas a compreensão estética da sociedade sugerida no início do século XX por Simmel.

3. Talvez esse segundo eixo funcione mesmo como pretensão e não exatamente como algo verificado.

4. O termo aparece aqui como referência direta à forma abordada por H. Becker (2009).

5. Termo como o discutido em Huyssen (2000).

outra dimensão de patrimônio cultural, tomada, por sua vez, por novos espaços de apresentação e formação de públicos em divergência, ao menos parcial, com o elemento tradicional e em sintonia com uma cada vez mais popular perspectiva de cosmopolitismo?

II - O museu e o pós-colonial

A primeira dificuldade encontrada diz respeito à discussão sobre a legitimidade do patrimônio. Assim, em espaços pós-coloniais — e podemos, nesse sentido, tomar o caso brasileiro como exemplo —, há enormes discrepâncias entre a apresentação do memorável institucionalizado e a compreensão popular de seus significados. Tomemos a observação de um caso como referência para o tema.

Em 1999, a prefeitura do Recife finalizou a reforma da antiga Praça do Rio Branco, marco zero da cidade. O antigo busto do barão – doado em 1938 pelo Automóvel Clube de Pernambuco — foi, então, retirado e uma grande rosa dos ventos, de autoria de Cícero Dias, passou a ocupar o local, desde então apresentado como "tradicional" ponto para a realização de grandes eventos. Em frente à praça, em um dique, deveria ser erguido, e assim o foi, um grande monumento que representasse, no imaginário identitário pernambucano — mais especificamente recifense —, a grandeza do elemento nacional, um dispositivo de memória oficial que se instalaria de imediato como patrimônio "sempre presente" no universo simbólico da pernambucanidade. A Torre de Cristal, foi, dessa maneira, encomendada a um pouco questionável — em terras pernambucanas — artista: Francisco Brennand. Quando pronta, a população rapidamente apelidou o monumento de "Pinto de Brennand", fazendo referência ao formato fálico da obra que, antes mesmo de sua instalação, provocou enorme polêmica entre jornalistas e o então prefeito da cidade, Roberto Magalhães.

> Como tantas vezes, em questões de política midiática, os nazistas tiveram a intuição correta ao distribuírem em massa imagens das maquetes de Speer em forma de cartão postal. O efeito monumental da arquitetura podia ser obtido com a mesma facilidade, e quem sabe ainda melhor, por uma imagem

totalizante, em grande-angular. Nem precisa construir a coisa real (HUYSSEN, 2000, p.64).

O exemplo citado apresenta importantes elementos para os objetivos deste trabalho. Em um primeiro momento, demonstra o compromisso das

Foto: Gustavo Bettini

A Torre de Cristal, do escultor Francisco Brennand, no Parque das Esculturas, ganhou um apelido jocoso da população.

instituições com a sustentação do patrimônio cultural, despejando sobre os mais variados tipos de objetos uma aura monumental que os devem constituir como elementos intocáveis da grandeza do povo. Como na Berlim nazista, notadamente após a Segunda Guerra Mundial, os bustos, praças, obras de arte foram distribuídos pelos mais diversos lugares do mundo ocidental para, de um lado, representar o triunfo daqueles que combateram durante a demonstração material do colapso do humanismo iluminista[6]. De outro lado, funcionariam como poderosos dispositivos de silêncio e medo a respeito da grande vergonha pública do século XX: a guerra e o complexo constructo do campo[7].

"(...) o problema da instituição museal europeia é a substituição da possibilidade de experiência no museu por um complexo duplo empreendimento de transformação do objeto".

O segundo, e mais caro a este trabalho, importante elemento a ser destacado do exemplo acima apresentado, é a emergência de um novo significado para a obra de arte sem que, no entanto, fosse necessária a desconstrução do objeto como instrumento patrimonial. Há, no caso específico do "pinto" de Brennand, um empreendimento subversivo/popular de desauratização do monumento e sua reconstrução como peça de identificação de memórias coletivas sem que o processo passe obrigatoriamente pelo crivo institucional do Estado e seus dispositivos. Nesse sentido, o argumento que procuramos desenvolver é divergente daquele sustentado por Appadurai e Breckenridge, como podemos observar a partir da seguinte reflexão sobre o problema da auratização do objeto de arte no museu:

> A arte continua a se esforçar para encontrar um panorama (burguês) no qual se situe confortavelmente. No lugar da arte, [nos museus que se desenvolvem em espaços pós-coloniais] outras categorias de objetos predominam, tais como artesanato, tecnologia, história e patrimônio (2007, p.13).

Antes de concluir com o trecho que destacamos, os autores constroem seu argumento a partir da seguinte hipótese: o problema da instituição museal europeia é a substituição da possibilidade de experiência no museu por um complexo duplo empreendimento de transformação do objeto. Em um vetor, há a constituição de um mercado da arte, onde são mobilizadas cada vez maiores quantias responsáveis pela produção de um valor econômico para as coleções ou peças ligadas a elas. Um segundo

6. Discussão ainda não exatamente finalizada, porém sem mais espaço para reflexões neste trabalho que se propõe.

7. O termo "campo" aparece neste texto como em Agamben (2008).

vetor, por sua vez, deve dar conta do processo de auratização[8] do objeto de arte, fazendo dele intocável, justamente por uma espécie de condição superior.

8. Buscamos "auratização" e "experiência" no vocabulário de W. Benjamin.

A solução encontrada — e, sem dificuldades, visualizada em espaços pós-coloniais — por Breckenridge e Appadurai é a substituição do objeto de arte pelo produto periférico, "sem valor" de mercado, condição fundamental para a reconstrução do espaço museal a partir de um necessário desarmamento do dispositivo eurocêntrico. Passamos a investir novamente, a partir desse projeto, em espaços de museu alternativos aos já tradicionais museus de arte: museu do brinquedo, museu da comida, museu e artesanato, museus etnográficos, museus comunitários, ecomuseus etc.

As observações de Becker (2008) a respeito da constituição do mundo da arte nos oferecem, no entanto, a possibilidade da compreensão do valor do objeto a partir das elaborações de profissionais, espaços, grupos, técnicas e conceitos produzidos para fazer funcionar um conjunto de elementos que se confundem com o próprio objeto de arte. Assim, para além da substituição dos museus de arte por "museus pós-coloniais", erguidos a partir de coleções necessariamente não-artísticas, o desafio de uma nova cognição a partir dos museus exige o imperativo empreendimento do que podemos livremente chamar de *experiência museal*.

O projeto de Appadurai e Breckenridge funciona em desacordo, nesse sentido, com a possibilidade de uma compreensão fenomenológica do objeto de museu.

> O que é necessário é a identificação de um público histórico e cultural específico: um público que não apenas *responda* aos museus, mas que, ao contrário, seja *criado*, em parte, pelos museus e instituições correlatas. Na Índia, os museus não precisam tanto se preocupar em identificar seu público, mas sim em criá-lo (APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007, p.13).

O problema da não percepção dos autores a respeito da transferência da aura para o pretenso "objeto sem valor" produz, desde então, novos equívocos, tais como a noção de público que se pode desenvolver a partir

“Se, por um lado, mesmo o estímulo do consumo pode ser profanado a favor de uma construção periférica do patrimônio, por outro lado, abre espaços novos para promissores mercados; novamente, nesse caso, administrados por grandes empresas, conglomerados internacionais explorando valiosos nichos do mercado das ‘memorialidades’”.

da tese construída. Como é possível observar no trecho acima, nesses novos espaços, a disposição das coleções produzem um novo público, possivelmente diferente daquele perfil encontrado em grandes museus europeus — destacaríamos, aqui, o estereótipo do turista asiático, devidamente municiado com suas potentes câmeras fotográficas. Nos novos museus indianos, o mundo do consumo estaria presente nas motivações primeiras de seus visitantes, mas seria, ao mesmo tempo, o instrumento de subversão dos já tradicionais museus de arte do mundo europeu. O que os autores deixam de pontuar, no entanto, é que a possibilidade da experiência museal, que se desmancha no ar do museu eurocêntrico, também está, aqui, ausente, nesse caso substituída pelo mesmo empreendimento do fetiche da mercadoria patrimonial.

Se, por um lado, mesmo o estímulo do consumo pode ser profanado a favor de uma construção periférica do patrimônio, por outro lado, abre espaços novos para promissores mercados; novamente, nesse caso, administrados por grandes empresas, conglomerados internacionais explorando valiosos nichos do mercado das “memorialidades”. É o caso do argumento também desenvolvido por Appadurai, veiculado em Silverstone (2002), de uma cultura *vintage* ou a moda do retro. A essa altura, há importantes elementos para engrossar o coro já bem estabelecido de teses contra perspectivas para um cosmopolitismo periférico. Não é esse, contudo, nosso objetivo.

Dessa maneira, importa menos o objeto apreendido pelo museu do que a estratégia elaborada para fazer isso. O museu começa antes, no seu projeto e, necessariamente, em sua política de patrimonizaliação. O interesse mais imediato, a essa altura, gira em torno da noção de experiência museal: o desafio da intersubjetividade em espaços museais. Nesse sentido, o material de Appadurai e Breckenridge parece pouco proveitoso. Talvez seja ainda cedo, porém, para abandoná-lo.

A apresentação de alguns fatores contribuintes para o fracasso do museu tradicional na Índia sinaliza para importantes reflexões a respeito da legitimidade do patrimônio. A natureza fragmentária das coleções, o fracasso da arte industrial como inspiração da produção capitalista e a falta de reação às coleções de História Natural aparecem como um eixo

montado sobre três pés para fazer funcionar um tipo de empreendimento de monumentalização em total desacordo com os interesses de uma população profundamente vinculada à influência das narrativas mitológicas na constituição do memorável. O trabalho de Appadurai e Breckenridge pode funcionar como destacado ponto de partida para esse projeto: o da aproximação entre as políticas do patrimônio — e, em sua rede, o museu — e os interesses dos membros dos mais diversos grupos, em torno dos quais se mobiliza a esfera do social, em produzir memorialidades que transformem impressões subjetivas, em aspectos específicos, naquilo que poderíamos chamar de coletivo empreendimento da intersubjetividade.

> *"O museu começa antes, no seu projeto e, necessariamente, em sua política de patrimonizalia-ção".*

III – Produzir experiência: perspectivas da intersubjetividade

O patrimônio é, antes de tudo, um componente ativo do meio ambiente urbano em sociedades pós-coloniais. Na transcrição quase *ipsis litteres* ainda do texto de Appadurai e Breckenridge, encontramos importantes elementos para a aproximação entre a necessidade de compreender indicativos para políticas de patrimonialização, em antigas colônias, transversais em relação ao tradicional padrão metropolitano ou mesmo àqueles propostos por uma disciplinadora civilidade do mundo burocratizado das mais recentes nações.

Mesmo acreditando que a intenção dos autores era ainda mobilizar o patrimônio contra uma lógica silenciadora do mundo do consumo e da educação formal, destacamos o trecho ainda a partir de uma outra motivação: perseguir o rastro da possibilidade de um cruzamento de subjetividades individuais em um compartilhado empreendimento de patrimonialização, de fabricação das memórias coletivas. Ou seja, vasculhar, como inspetores, elementos para a produção de intersubjetividade a partir de uma memória não necessariamente ligada aos passados distantes, mas certamente mobilizada para fazer funcionar um presente vivo, dual, relacional.

Assim, estamos em vias de uma primeira conclusão: esses museus

alternativos, não exatamente como foram apresentados pelos referidos autores, estão diretamente ligados a um duplo desafio. Em primeiro lugar, precisam dar conta de uma esfera compartilhada do mundo da vida: os espaços públicos, arenas de estabilização do social e de movimentação das socialidades[9]. Em segundo lugar, e não menos importante, mobilizar e, ao mesmo tempo, ser mobilizado por uma miríade de interesses cotidianos, pedaços corriqueiros da vida comum, ao menos não completamente regidos por uma estrutura cívica da cultura e seus símbolos.

9. Socialidade no sentido empregado por Simmel em seu *Questões fundamentais de Sociologia* (2006).

Em outras palavras, por um lado não devem ser criadores de seu público, mas assumir em relação a ele — ou a sua múltipla possibilidade — algo mais próximo daquilo que poderíamos chamar de *estrutura de cognição compreensiva*. Por outro lado, devem manter-se comprometidos com o desafio do sutil contato entre as impressões subjetivas dos indivíduos e a pretensão de objetividade dos museus, a fim de que a produção do conhecimento no qual se tem interesse seja, no mínimo, menos administrada do que a que é produzida pelas tradicionais instituições de memória. O desafio, nesse sentido, tem o nome de *intersubjetividade*.

As relações sociais, é bem aceito, produzem, com poucas dúvidas, uma experiência objetiva a partir da qual mobilizamos elementos para pensar as formas das vidas individuais que levamos. Parece igualmente simples, também, investir na idéia de que as relações sociais nascem a partir do cruzamento, dos arranhões produzidos pelos toques, pelos encontros entre experiências subjetivas, produtos das leituras pessoais dos eventos que envolvem os dias corriqueiros de todos nós. A linguagem exerce, nesse cenário, como estrutura social que talvez melhor se inscreve no corpo da individualidade, a destacada função de "armar" a possibilidade dos contatos entre as subjetividades. Funciona, dessa forma, como importante dispositivo de produção de uma subjetividade integrada – talvez nossa melhor projeção do que seria o conhecimento objetivo.

Aquilo que Schutz e Luckmann (1973) chamam de "estruturas do mundo da vida" é esse gigantesco, mas ao mesmo tempo restrito, universo de símbolos estabilizados por um lado — visto que sua constituição precisa ser estruturada na definição de um suposto significado imediato – e revisados permanentemente por disposições que somente podem passar perto de

sua estabilidade: nossos interesses, expectativas de fazer funcionar um sentido coletivo sobre os desejos individuais. Em outras palavras, podemos afirmar que "... a esfera da experiência pura permanece inacessível ao nosso pensamento simbolicamente estruturado. Toda experiência de que nos tornamos consciente é condicionada e relacionada simbolicamente" (CORREIA, 2005, p.106) e o mundo da vida é esse aglomerado de sentidos vagos reunidos em torno do desejo de produzir conhecimento coletivo sobre ele.

Lidamos com uma experiência possível que não é nem a minha nem a do outro sujeito em questão, mas necessariamente aquela que se produz no trânsito entre ambos e que, portanto, acumula impressões

VISTA PANORÂMICA, do Parque das Esculturas, de Francisco Brennand.

Foto: Gustavo Bettini

ligadas ao meu empreendimento subjetivo e ao do outro, mas não traduz efetivamente qualquer um dos dois. Não parece exagero, à essa altura, indicar a comunicação como elemento chave dessa produção: instrumento a partir do qual mobilizamos a linguagem enquanto dispositivo armado em torno da pretensão da intersubjetividade, como afirma ainda Correia:

> (...) o mundo da vida é um mundo de evidências e de significados comuns intersubjetivamente partilhados, sendo a comunicação que assegura a estruturação de contextos de significado objetivos que são tidos por independentes da experiência subjetiva dos agentes sociais. É através da comunicação na vida quotidiana que superamos a experiência da transcendência dos outros, designadamente das experiências do mundo que lhes são próprias (2005, p.106).

A comunicação funciona, dessa maneira, como destacado instrumento de mútuo toque, arranhões produzidos para suspender a estabilidade de significados das subjetividades individuais a favor da produção de estruturas simbólicas necessariamente compartilhadas. Não que ela cumpra a agenda de produzir conhecimento objetivo compartilhado pela superação do subjetivo em cada um dos indivíduos; essa agenda sequer deve existir, não somente por um projeto político pautado no interesse do mútuo conhecimento que bem poderia ser resumido na noção de uma política da alteridade, mas fundamentalmente pela impossibilidade de sua realização.

Como ruído, a comunicação é a expressão do esforço para desmarcar a produção individual como empreendimento suficiente para a significação do mundo da vida, e estrutura a intersubjetividade como zona de trânsito dessas experiências pessoais reconstruídas no âmbito da coletividade.

Enquanto ferramenta que procura resolver o obstáculo da subjetividade, a comunicação, entretanto, incorre no grande risco do fracasso, pois não suspende os interesses pessoais de significação do mundo da vida. Ou seja, ainda somos mobilizados por leituras necessariamente pessoais para compreender o mundo que desejamos conhecer e, nesse cenário, a comunicação somente seria reconhecida a partir de sua impossibilidade, mas não o é. Ainda que compartilhemos da sua inaptidão, pois o mundo que eu vejo não é o mesmo que tu vês, o instrumento da comunicação, como

ferramenta do dispositivo da linguagem, é imperativo na constituição da vida social. Assim, mesmo sabendo de sua impossibilidade, investimos na comunicação como utensílio essencial à produção de uma experiência social da qual não podemos abrir mão.

Isso não significa dizer que, como Sancho Pança, investimos no delírio do outro como parte de uma realidade que é preciso aceitar a fim de que a vida social possa ser constituída. O desafio é mesmo ainda maior. É aquele que precisa dar conta de uma progressiva indiferenciação entre a realidade do outro — aquilo que frequentemente chamamos de fantasia — e a minha realidade. Novamente, o desafio tem o nome de intersubjetividade e, nele, a comunicação, tomada a partir da reflexão de Schutz, exerce imprescindível papel.

> Trata-se do percurso implícito à tese geral do *alter-ego*, a qual sustenta que, dentro da atitude natural, opera uma assunção fundamental acerca da existência e da similitude da consciência de outros. Com efeito, a transcendência da esfera da consciência solitária só se torna possível quando o processo percebido como um conjunto de mudanças num objeto externo que eu designo por outra pessoa se torna passível de ser olhado como experiências vividas pertencendo a outra consciência que, em concordância com a tese geral do *alter-ego*, exiba uma estrutura semelhante à minha (CORREIA, 2005, p.109).

> *"Enquanto ferramenta que procura resolver o obstáculo da subjetividade, a comunicação, entretanto, incorre no grande risco do fracasso, pois não suspende os interesses pessoais de significação do mundo da vida".*

Responsabilizar o outro pela produção de experiências que dêem conta dos significados possíveis para dimensões do patrimônio que se superpõem diariamente é, no mínimo, irresponsável — quando não cruel —, mas a discussão não se resume a essa conclusão. De volta ao museu, o objeto da crítica de Appadurai e Breckenridge aos tradicionais — e sempre na moda — museus europeus é válido, mas é parecido com aquele que podemos mobilizar para questionar a relevância de uma lógica patrimonial, em espaços pós-coloniais, que tem a instrumentalidade do mundo do consumo como uma das bases de sustentação.

Se uma subversão da moda eurocêntrica está descrita na emergência de mercados periféricos na Índia ou em países como o Brasil — na constituição do que poderíamos apresentar como uma "estética do grotesco" —, essa ferramenta não parece ser suficiente para desarmar o princípio da simulação da experiência museal que é, a partir dos referidos

autores, base da auratização do objeto de arte — e, portanto, do objeto museal — nos ditos museus europeus. Patrimonializações periféricas em espaços pós-coloniais — sim, periféricos, pois há empreendimentos patrimoniais hegemônicos nesses espaços — estão tão à guisa de um novo zoneamento pela lógica do consumo e, nos termos de Silverstone (2002), pornografia do objeto, quanto aqueles espaços que já foram discutidos por uma lista cada vez maior de autores. Em alguns fenômenos do nosso tempo, podemos observar relações entre uma cultura da memória — dos passados presentes — e a lógica do consumo, como Huyssen destaca abaixo:

> Permitam-me apenas listar uns poucos fenômenos mais destacados. Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento de romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para a História: *History Channel* (2000, p.14).

Enquanto Sancho Pança desconfiava dos delírios de Dom Quixote, investia lealmente na relevância de suas escolhas, como se acreditasse em realidades fantásticas, desconectadas do princípio de verdade que funciona, nos termos de Foucault (1999), como estrutura fundamental de uma episteme moderna. Em seu *As palavras e as coisas*, apresenta o romance de Cervantes como talvez o primeiro entre os modernos, por resolver-se completamente na esfera da fantasia. Ele seria, nesses termos, puro texto. Supera-se a lógica das similitudes que rege uma estrutura de cognição pré-moderna para, em seu lugar, desenvolver reflexões sobre um conhecimento pautado nas classificações e ordenamentos para todas as coisas. Entre os sécs. XV e XVI, a experiência do mundo da vida de cada um dos indivíduos foi submetida a um saber fazer que se aproxima bastante das lógicas classificatórias que caracterizam, até os nossos dias,

entre muitas outras coisas, a instituição museal.

A relação entre Sancho Pança e Dom Quixote funciona, nesse sentido, como destacado exemplo do desafio da intersubjetividade que novos projetos de comunicação museal podem adotar.

Reforçar o trânsito da produção de sentidos parece ser, nesse estágio, um bom ponto de partida para a construção/desconstrução do patrimônio. Para além de espaços bem arejados ou coloridos de acordo com as propostas da exposição, ou formatados a partir da moda retrô de uma cultura da memória, a emergência de museus em espaços pós-coloniais que procuramos destacar deve estar ligada à quebra, nos termos de Benjamin (1994) e Agamben (2005), da relação experiência/ordenamento/classificação que se confunde mesmo com as noções de museus na modernidade. Trata-se de um projeto de comunicação museal pautado no que poderíamos chamar de *museus de performances*, nos termos do interacionismo de Becker, objeto de nosso trabalho em sua última parte.

> *"Reforçar o trânsito da produção de sentidos parece ser, nesse estágio, um bom ponto de partida para a construção/desconstrução do patrimônio".*

IV – Os museus de performances: o interacionismo da experiência

Existem milhares de museus, espalhados pelo globo, cujo projeto fundamental está erguido a partir de uma "política de interatividade". Com alguma frequência, encontramos projetos de comunicação patrimonial montados sobre a ideia da construção de uma exposição cuja "interatividade" é o mote para o bem compreender da textualidade do museu. Assim, o público, instituído pela proposta expográfica, deve participar do empreendimento de "ressurreição" do acervo, clicando, assistindo, votando, decidindo sobre como a exposição deve funcionar.

Os museus de tecnologia, nesse cenário, tornaram-se importantes argumentos na defesa de um espaço centrado na possibilidade de sua múltipla constituição acervo/memória/público/museu/cultura. À essa altura, o grande "boom" dos museus em grandes metrópoles, centros das grandes cidades, periferias "requalificadas" [10], campus universitário etc., aponta para o duplo empreendimento da lógica de musealização em sociedades contemporâneas: em um primeiro eixo, enquadra-se no

10. Importante observar como o termo "requalificação" está montado politicamente nesses discursos de reconstrução de antigos espaços de pobreza e de nítida exclusão.

complexo e imprescindível cruzamento moda/consumo, o que possibilita à instituição museal superar a tradicional imagem de que o acervo está sempre ligado ao velho — "quem vive de passado é museu" —; e, em um segundo eixo, também se adequa às exigências de uma interatividade televisiva, tão em voga, no Brasil, desde programas como Você Decide ou milhares de *Quiz*, passando pelo estrondoso Big Brother.

Não é com esse tipo de proposta de interação que desejamos encerrar este texto. Uma lógica administrativa para a relação público/acervo/exposição/museu/cultura não deve ser apresentada como aquilo que pode haver de mais sofisticado em políticas de patrimonialização atualmente. Paralela a essa explosão de museus na moda, estamos interessados em investigar a possibilidade de compreensão de um aspecto performativo da esfera do social, marcado pelo espaço — e não necessariamente instituição — museal. Trata-se do desafio de entender a representação da sociedade a partir das múltiplas *performances* de diversos mundos de significado em torno de um mesmo eixo: a vida social.

Em seu *Falando da sociedade* (2009), Howard Becker sugere importantes ferramentas para essa compreensão em torno do que poderíamos chamar de *estrutura de cognição compreensiva*, a partir da qual museus em espaços pós-coloniais estão sendo identificados. Em tal material, a discussão de Becker está centrada em dois princípios fundamentais: a) a sociedade pode ser, de múltiplas maneiras, representada – o que exige o progressivo e "duro" abandono de uma lógica do saber perito na construção de uma suposta "boa compreensão" das formas sociais; b) nesse cenário, o principal cuidado do agente deve ser com a necessidade de se capturar a experiência em realização, ou seja, traduzir os eventos como algo para além de sua relevância factual, mas como processo, como uma espécie de "representação em acontecimento" que deve estar ao centro da compreensão[11] da forma social em construção.

11. No lugar de "compreensão", a palavra utilizada poderia ser – e talvez parecesse inclusive mais adequada — "observação", mas é certamente parte do trabalho de Becker a superação do lugar de observador para que a tradução da experiência esteja mais próxima dos trabalhos de Sancho no mundo fantástico de Dom Quixote.

Da janela de sua casa, Becker observa turistas com mapas na mão a descobrir grandes morros não revelados pela representação cartográfica da rua e, dessa forma, desistindo do trajeto planejado. O "mundo do mapa", instrumento de cognição utilizado pelo olhar turístico — olhar passante — funciona como uma, mas não absoluta, forma de

representação das ruas. Ele é certamente diferente do que poderíamos chamar de "mundo da janela" do qual Becker se utiliza com freqüência para enxergar os morros e os passantes de sua cidade, sendo, portanto, ativado por um olhar vivente, desafio dos museus em questão. Parece simples compreender que, para Becker, o exercício de falar do social requer um conjunto de estratégias que não podem ser esgotadas. São trajetos sempre parciais com fins específicos e, em determinados casos, bem resolvidos, mas nunca completos.

> Algumas maneiras – o mapa rodoviário comum ou alguma descrição gerada por computador – são elaboradas por profissionais altamente preparados, lançando mão de grande quantidade de equipamentos e conhecimento especializado. A descrição verbal e o mapa caseiro são feitos por pessoas iguais àquelas a quem são dados, pessoas que não têm mais conhecimento ou habilidade geográfica que qualquer adulto razoavelmente competente. Todas elas são capazes, cada uma a seu modo, de fazer o serviço de levar alguém de um lugar a outro (BECKER, 2009, p.19).

O PARQUE DAS ESCULTURAS, de Francisco Brennand, vito por outro ângulo.

À essa altura, o binômio que orienta a formação da episteme moderna, nos termos de Foucault (1999), a saber, ficção/realidade, verdade/mentira, é posto em xeque pela impossibilidade de sua verificação quando consideramos a experiência pessoal, dual ou mesmo coletiva como elemento central no aprendizado do social. Nesse cenário, a ideia de uma instituição responsável pela suposta qualificação da sociedade parece ser possível somente quando compreendemos o social enquanto produto dos investimentos institucionais formais, agentes de disciplina da vida pública. A compreensão do museu como instrumento de qualificação cultural só se faz possível quando o projeto mantém compromisso com a disciplina do patrimônio e a reprodução de um padrão cultural em acordo com o *establishment* político.

> Esse tipo de conversa é apenas uma tomada do poder profissional clássica. Levar em conta as maneiras como as pessoas que trabalham em outros campos – artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas – e os leigos representam a sociedade revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social ignorou serem úteis em outros aspectos (BECKER, 2009, p.19).

A partir do destaque de Becker, a preocupação com a superação de uma lógica administrativa para a compreensão do social deve ser o primeiro compromisso firmado pelo cientista, desligando-se, por um lado, do campo que lhe autoriza o argumento — o mundo da ciência — e ligando-se, por outro lado, ao mesmo quando oferece em círculos restritos os resultados de sua pesquisa, produto de sua imersão no campo. O desafio em questão é a tradução da intersubjetividade que, em Becker, aparece como o esforço de representação do social naquilo que poderíamos chamar de "trabalhos de fronteira".

Há uma importante observação a ser mencionada aqui. A necessidade de considerar, inclusive no fazer científico, as representações produzidas por outras esferas do saber sobre o social, como a literatura, a fotografia, a dramaturgia ou o cinema, não deve passar por uma apropriação conteudista desse material. Isso quer dizer que, e o próprio Becker ainda sofre com esse empreendimento, o cinema, por exemplo, enquanto instrumento de representação do social não bom porque é aquele que propõe diálogos

mais semelhantes às aulas de sociologia, ou às conferências de filosofia que estaríamos procurando[12]. A representação fotográfica não deve ser tomada pela utilidade do recorte capturado, como se quiséssemos, por exemplo, destacar a fotografia de guerra de Robert Capa em detrimento do corpo grotesco registrado por Diane Arbus, ou da apropriação fotográfica da apropriação imagística que Sherrie Levine faz de Edward Weston. As cidades de Calvino são, nesse sentido, tão concretas e tão fantasiosas quanto a Nova Iorque narrada por Joseph Mitchell em sua tentativa de traduzir a loucura de Joe Gould, ou no cuidado científico-emocional de Marshall Berman. "Dizer que essas obras e autores fazem 'análise social' não significa que isso é 'tudo' que fazem, ou que essas obras são 'apenas' sociologia sob um disfarce artístico" (BECKER, 2009, p.21). Tratam-se de trabalhos de fronteira porque não estão nem dentro nem fora de mundos específicos, são traduções da experiência do social, intersubjetividade em funcionamento, estrutura de cognição compreensiva a pleno vapor.

O conceito possível de fato social em questão é aquele imediatamente ligado não às realizações institucionais, ao menos não somente, mas às formas sociais específicas, base para teorias sociais sempre específicas, conceitos que nascem e se dissipam dentro de uma mesma representação, dentro de um mesmo fato[13]. Nesse aspecto, todo fato exige uma identificação, uma correspondência que precisa instituir a possibilidade da intersubjetividade, a transformação do olhar passante — turístico — por um olhar vivente, imerso na dupla — ou múltipla — apreensão de sentidos da realidade.

> Não é fácil distinguir interpretações de fatos. Cada fato, em seu contexto social, implica e convida a interpretações. As pessoas passam facilmente e sem muita reflexão de uma coisa a outra. Os mesmos fatos darão lugar a muitas interpretações. Dizer, para tomar um exemplo provocativo, que grupos raciais diferem em índices de QI pode certamente ser um fato – isto é, pode ser demonstrado pelo uso de testes comumente usados por psicólogos que fazem dessas medições ocupações sua. Mas interpretar um achado como este como demonstração de que tais diferenças são genéticas – herdadas, e portanto não facilmente alteráveis – não é um fato, mas uma interpretação do significado do fato relatado (becker, 2009, pp.25-26).

De volta ao museu, encontraremos com facilidade um conjunto de

"De volta ao museu, encontraremos com facilidade um conjunto de interpretações no centro de uma complexa construção política que, por fim, reforça o típico como elemento característico fundamental em cada espaço museal tradicional".

12. Frequentemente o cinema-documentário é apresentado, por exemplo, como mais relevante como cinema-ficção.

13. Caberia, aqui, um cuidado maior com o conceito de representação em Becker, mas o risco de um amplo desvio do propósito desta etapa do texto — já em seu fim — guarda esse cuidado para um novo trabalho.

14. Conceito como em Žižek (2003).

interpretações no centro de uma complexa construção política que, por fim, reforça o típico[14] como elemento característico fundamental em cada espaço museal tradicional. Dessa maneira, o compromisso com a qualificação da cultura impõe ao museu a necessidade de reforçar o típico, transformando em fato aquilo que é basicamente um específico conjunto de interpretações. Nesse estágio, o fato, feito preciso e inquestionável, funciona como importante dispositivo de aniquilação de discursos cruzados, alternativas para o conhecimento apresentado desde então como objetivo.

O caminho que estamos propondo é oposto a esse. O projeto de comunicação de museu não deve simplesmente levar em conta aquilo que logo acima chamamos de "trabalhos de fronteira". Deve ser, ele mesmo, parte dessa fronteira que aponta pra um dentro/fora que seria elemento central para a compreensão do museu enquanto representação do social pautado no princípio da intersubjetividade, em uma estrutura de cognição compreensiva.

Os museus que nascem com esse propósito parecem, em um primeiro momento, ultrapassar a lógica da estetização da alteridade dos museus tradicionais — e da monumentalização do patrimônio — e dos riscos da auratização do objeto periférico — o que transforma em proposta tradicional o empreendimento do pós-colonial. Em um segundo estágio, devem estar orientados pela necessidade de superar o paradigma da qualificação da cultura, desligando-se da obrigação de, a partir do princípio da gestão cultural, funcionar como espaço de disciplinamento da cultura — museus que ensinam grupos populares a dançar danças populares.

Enquanto profanação do princípio consagrado da instituição museal, espaços da experiência-museu no social devem dar conta de mobilizar temas a partir do princípio da intersubjetividade, do desejo de captura do processo social, elemento central de uma compreensão viva do patrimônio, erguido, desde sempre, a partir do desafio de sua comunicação.■

Francisco Sá Barreto é professor adjunto I do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Sociologia pela UFPB, leciona

disciplinas nos cursos de Museologia e Ciências sociais, tais como Comunicação e Museus, Educação e Museus, Etnomuseologia, Pós-colonialidade: comunidades e periferias. Seus temas de maior interesse são museus e experiência democrática, pós-colonialismo e novas epistemologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

——. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha.* São Paulo: Boitempo, 2008.

——. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

APPADURAI, Arjun & BRECKENRIDGE, Carol. *Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia.* Revista Brasileira de Museus (MUSAS). Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

BECKER, Howard. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

——. *Arts Worlds.* Berkeley: California University, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

CORREIA, João Carlos. *A teoria da comunicação de Alfred Schutz.* Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo.* Rio de Janeiro: Forense, 2006.

SCHUTZ, Alfred & LUCKMANN, Thomas. *The estructures of the Life-World.* IL: Northwestern University Press, 1973.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas.* São Paulo: Boitempo, 2003.

OS MITOS DO ECOMUSEU:

entre a representação e a realidade dos museus comunitários

BRUNO BRULON

Em sua origem, o ecomuseu representou a utopia da democratização da memória, por meio de um mecanismo museológico inclusivo que tinha por objetivo principal o de dar a palavra àqueles que apenas raramente partilhavam da cena da História. Esse museu de vanguarda, nas décadas de 1970 e 1980, se voltava para aquelas que haviam sido consideradas até então as "culturas dos outros", culturas silenciadas e deixadas à margem de qualquer tipo de musealização. O ecomuseu nasce no momento em que um novo discurso sobre a ideia antropológica de cultura é formulado, o momento da disseminação de uma contracultura, e da emancipação da cultura popular na Europa e no exterior. Em regiões do dito 'terceiro-mundo' como a América Latina, novas expressões de museus que rompiam com o modelo clássico importado pelo sistema colonial começam a ganhar ênfase e a interrogar a "museologia tradicional"[1]. Esse novo modelo de museu, então, foi fundado nos preceitos de uma "nova museologia", cujos pilares ideológicos precisariam ser provados na prática museal que estava por vir.

O movimento da nova museologia nasceu na França, entre 26 de fevereiro de 1982, quando uma assembleia da Associação Geral dos Conservadores Franceses provocava uma reação de desconforto nos mais progressistas, e consolidou-se no mesmo dia do mês de agosto de 1982, quando um grupo de conservadores, apresentou, em Marselha, o estatuto de uma nova associação que receberia o nome de "Muséologie nouvelle et expérimentation sociale" [2] (MNES). Esta, por sua vez, pouco lembrada

1. É o caso, por exemplo, ainda no início dos anos 1960, da iniciativa do Museu Nacional de Antropologia do México, aclamado como uma das mais consideradas instituições de seu tempo, que adotou a lógica da abertura do museu em direção às escolas. Sua vasta construção, de arquitetura suntuosa, inspirada nas tradições do México antigo, foi inteiramente consagrada à difusão da cultura meso-americana. Uma outra iniciativa mexicana que ganharia o nome de *Casa del Museo* teve seu projeto experimental lançado na mesma década, focando-se em áreas populares de forma descentralizada, e mobilizando diferentes públicos a se confrontarem com os costumes dos habitantes da época pré-hispânica. MAIRESSE, François. *Le musée temple spetaculaire*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.105.

2. "Museologia nova e experimentação social". A MNES seria a verdadeira antecedente do Movimento Internacional por uma Nova Museolgia (MINOM), movimento que seria oficializado em 1985, no II Atelier da Nova Museologia, em Lisboa.

na historiografia do movimento, se baseava em ideias já disseminadas por alguns críticos da museologia francesa na época, e sobretudo no pensamento de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine. Estes últimos se voltavam, na década de 1980, para o projeto desafiador de produzir a noção de *ecomuseu* – primeiro na teoria e depois na prática – e para isso tinham incontestavelmente um fundamento e objetivos sociais.

Assim, as novas ideias que sustentavam o modelo do ecomuseu provinham, por um lado, da insatisfação de alguns pensadores franceses em relação à museologia tradicional, que começaram a colocar em prática museus com uma finalidade descentralizadora, e, por outro, da influência de certas experiências de museus inortodoxos ou de "vanguarda" nas ex-colônias. Em meio a este contexto de rupturas, um dos objetivos do projeto "ecomuseológico" era o de permitir que a memória recolhida pelos etnólogos fosse restituída ao conjunto do grupo através de diversos instrumentos, sendo a exposição de objetos materiais apenas uma das expressões possíveis[3]. Se mantendo como "uma escola viva de contestação", a nova museologia se tornou, particularmente na França, como apontou André Desvallées, um movimento de resistência contra certos "desvios" de sentido daquilo que poderia ser a museologia e a museografia[4]. Um dos objetivos daqueles que decidiram organizar as novas ideias que se faziam perceber em museus no mundo todo, formando uma ideologia própria, era o de operar uma mudança profunda das mentalidades dos profissionais de museus, o que refletiria na prática museológica.

O termo "ecomuseu" foi cunhado por Hugues de Varine, durante um almoço em 1971, na *avenue de Ségur*, em Paris, onde estavam reunidos além dele, Georges Henri Rivière, como consultor permanente do ICOM, e Serge Antoine, conselheiro do ministro do meio ambiente, Robert Poujade, para discutirem alguns aspectos da organização da Conferência do ICOM daquele ano, quando se falaria pela primeira vez no *ecomuseu*. Varine e Rivière desejavam que em uma conferência internacional de tal importância um homem político do primeiro plano ligasse publicamente o museu ao meio ambiente[5]. Sendo assim, após experimentar diversas combinações silábicas entre as palavras "ecologia" e "museu", Varine

"O ecomuseu nasce no momento em que um novo discurso sobre a ideia antropológica de cultura é formulado, o momento da disseminação de uma contracultura, e da emancipação da cultura popular na Europa e no exterior".

3. CHAUMIER, Serge. "Écomusées: entre culture populaire et culture savante". POUR. *Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante*", nº 181, mar. 2004, p. 66.

4. DESVALLÉES, André. "Présentation". In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.15.

5. VARINE, Hugues de. "L'écomusée (1978)". In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992, p. 449.

“Um dos objetivos daqueles que decidiram organizar as novas ideias que se faziam perceber em museus no mundo todo, formando uma ideologia própria, era o de operar uma mudança profunda das mentalidades dos profissionais de museus, o que refletiria na prática museológica”.

pronunciou “ecomuseu”, dando início à tarefa mais difícil que se seguiria, de se definir tal conceito em termos práticos. Com a utilização do neologismo por Poujade, em 1971, e com o nascimento da Maison de l'Homme et de l'Industrie, no mesmo período, no ecomuseu Creusot Montceau-les-Mines – primeiro “ecomuseu” a levar esse nome oficialmente – esse novo tipo impreciso de museu viria a se tornar um protótipo[6]. Rivière se consagraria como o principal pensador do termo nos anos seguintes, tendo como base, principalmente, esta experiência.

A primeira definição do ecomuseu, proposta por Jean Blanc, é apresentada, em 1972, aos participantes do colóquio internacional organizado pelo ICOM, intitulado “Museu e meio ambiente”, que aconteceu em Bordeaux, Istres e Lourmarin. Tal proposição definia o ecomuseu como um “museu específico do meio ambiente”, que funcionava como um “elemento de conhecimento” de um conjunto de relações no espaço através do desenvolvimento histórico dessas relações[7]. Tendo tomado conhecimento das ideias disseminadas por Jean Blanc desde o fim da década de 1960, Rivière apresentava, até então, uma visão mais “clássica”, sobretudo porque amplamente baseada no modelo dos museus a céu aberto do norte da Europa, perfeitamente claros em seus princípios. Pouco tempo depois ele assumiria que o modelo dos museus do norte, como os escandinavos que ele conhecia bem, não se aplicaria ao contexto francês em razão da diversidade existente nas províncias francesas.

Em outubro de 1973, Rivière publica a sua primeira versão de sua “definição evolutiva”. Nesta, ele caracteriza o ecomuseu como um “museu ecológico”, um “instrumento de informação e de tomada de consciência”, já considerando a sua evolução permanente “da qual a população participa” [8]. Na definição de 3 de junho de 1978, ele considera o ecomuseu como uma “estrutura nova, experimentada e concretizada, inicialmente, nos parques naturais franceses”, entre 1968 e 1971, mas que já se desenvolvia em outros territórios como um “laboratório de campo” [9], que podia tomar formas diversas. Finalmente, em sua versão final – e a mais conhecida, atualmente –, apresentada no Creusot, e depois em Paris, em 1980, Rivière define o ecomuseu como *laboratório*, como

6. DESVALLÉES, André. *Op. cit.*, p. 26.

7. BLANC, Jean. (1972) In: GERBAUD, Michel. “*Aux origines des écomusées : les premiers pas de Marqueze*”. *In: Publics & Musées*, nºs 17-18, 2000, p. 177-180.

8. RIVIÈRE, Georges Henri. “L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980)”. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.440..

9. RIVIÈRE, Georges Henri. *Op. cit.*, p. 442.

conservatório e como *escola*, e coloca em primeiro plano a *diversidade* das populações que fazem dele o seu *espelho*:

> *Ce laboratoire, ce conservatoire, cette école s'inspirent de principes communs. La culture dont ils se réclament est à entendre en son sens le plus large, et ils s'attachent à en faire connaître la dignité et l'expression artistique, de quelque couche de la population qu'en émanent les manifestations. La diversité en est sans limite, tant les données diffèrent d'un échantillon à l'autre. Ils ne s'enferment pas en eux-mêmes, ils reçoivent et donnent*[10].

A diversidade cultural aqui é vista como produto das interações das pessoas entre elas mesmas e com o meio ao qual se ligam por uma memória, uma história e um patrimônio. Como um novo conceito de museu, maleável, evolutivo por definição, e baseado em um modo de organização original no qual os poderes locais e os organismos de Estado são associados, o ecomuseu é previsto como um meio pelo qual as populações podem se tornar, elas mesmas, objetos de sua investigação — ele é, portanto, um instrumento de autoconhecimento, no qual uma *performance*[11] do grupo produz conhecimento sobre o próprio grupo.

O objetivo deste artigo é o de identificar, na origem dos ecomuseus na França, alguns dos "mitos fundadores" dessas instituições, que se mantêm, atualmente, na base da ideia de "museu comunitário" que se espalhou pelo mundo, e questionar a sustentação desses *mitos* pelos ecomuseus atuais. Para isso, a partir da investigação de alguns casos de ecomuseus conhecidos atualmente na França, tais como o ecomuseu do Creusot, fundando em 1972 a partir das ações de Marcel Évrard na "comunidade urbana" através do patrimônio local, e outros que receberam tal nomenclatura mais recentemente[12], nos voltaremos para a história desses museus, e para a sua realidade atual, considerando como eles são percebidos pelo público e a partir de que projetos museológicos eles são criados. Logo, podemos apontar cinco mitos centrais, definidores da existência dos ecomuseus no presente, e passíveis de serem relativizados e discutidos de maneira crítica se nos debruçamos sobre a sua história.

> *"(...) o ecomuseu é previsto como um meio pelo qual as populações podem se tornar, elas mesmas, objetos de sua investigação (...)".*

10. "Esse laboratório, esse conservatório, essa escola se inspiram em princípios comuns. A cultura da qual eles partem é apreendida em seu sentido mais amplo, e eles se enfocam em tornar conhecidas a dignidade e a expressão artística, de qualquer camada da população de que emanem tais manifestações. A diversidade existe sem limite, tanto que os dados diferem de uma amostra à outra. Eles não se fecham em si mesmos, eles recebem e dão." (tradução nossa). Id. "Définition évolutive de l'écomusée". *Museum*, vol. XXXVII, no.4, 1985 (1980), p.183.

11. A *performance*, na teoria antropológica, é vista como um dos principais mediadores dos diálogos que estabelecemos socialmente (ver Turner, 1988 e Goffman, 2009). Ela pode ser aplicada aos museus na medida em que identificamos a musealização como um ato performativo, o que fica particularmente evidente no caso dos ecomuseus.

12. A pesquisa para o presente artigo contou com o trabalho de campo no ecomuseu do *Creusot-Montceau*, entre os anos de 2011 e 2012, e com a pesquisa histórica nos arquivos do Ecomuseu, além da visita e investigação de outros "museus sociais" e ecomuseus na França. Este artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado realizada graças ao Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), da Capes, sendo parte da tese *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*, desenvolvida na Universidade Federal Fluminense (UFF) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

1. O mito da institucionalização

A metáfora do *espelho*, proposta inicialmente por Rivière, e depois apropriada por outros autores, disseminou a noção segundo a qual os ecomuseus *são* a realidade e não uma representação institucionalizada do real. Há uma diferença ontológica entre a realidade e aquilo que os museus *re-apresentam*. Ainda que constituída a partir do real, a *performance museal* se diferencia da realidade. Os museus oferecem algo a mais para os seus públicos, algo que está além do mundo das coisas comuns que existem fora da cadeia museológica. Em outras palavras, há algo mais na performance museal que não há na vida banal. Sendo assim, a ideia de que o ecomuseu apresenta o cotidiano à própria comunidade que o vivencia é um dos mitos primeiros que foram instaurados pelos teóricos da ecomuseologia.

Todo museu, no encontro entre objetos e espectadores, transporta-os – os primeiros tanto quanto os últimos – a um meio que não é o da vida real, mas que é, ainda assim, real. Pode-se dizer que depois que um objeto é removido de um contexto anterior e ele adentra o cenário do museu, uma grande parte do seu passado é deixada para a imaginação. No caso dos ecomuseus, em que os objetos são musealizados *in situ*, algo precisa acontecer para que se instaure a performance de todo o grupo. Com este fim, objetos são transportados de um lugar para outro, máquinas se tornam monumento, residências viram palco, e a "comunidade" começa a criar um discurso sobre si mesma. Para que a experiência museal tenha início com a performance do grupo, é preciso haver algum tipo de institucionalização, isto é, um acordo social entre os agentes envolvidos.

A ideia de institucionalização, geralmente, não é associada aos ecomuseus, e nos esquecemos de que a maior parte da história de alguns deles, como foi o caso do ecomuseu do Creusot, se definiu pela luta para que se institucionalizassem e fossem reconhecidos entre os museus públicos franceses. O processo de legitimação e normalização do ecomuseu do Creusot, em um primeiro momento de sua existência, seria dificultado pela falta de elementos que o permitiriam ser reconhecido como museu pelo Estado francês. Por muito tempo, a luta de seus

idealizadores pela institucionalização do ecomuseu seria uma de suas principais frentes mobilizadoras. Considerando que a Direção dos Museus da França se recusava a reconhecer um museu que, em seus primeiros anos de existência, não apresentava coleções permanentes, o ecomuseu teve que recorrer a outros ministérios e buscar outras associações fugindo ainda mais do modelo traçado pelos museus tradicionais, e se diferenciando mesmo de outros tipos de museus de território. É, então, se voltando para a noção de ecomuseu como a havia evocado Robert Poujade, em Dijon, associando ecomuseu, meio ambiente e ecologia, que este se ligaria, ainda na década de 1970, ao recém-criado ministério do Meio ambiente[13]. Utilizado como laboratório para a nova museologia que surgia, o Creusot foi também um observatório social para aqueles que ali se dedicavam a compreender a comunidade local e seus problemas – e,

13. Em 1976, uma reunião para definir a tutela ministerial do ecomuseu envolveria inicialmente, os representantes do Ministério da Educação, da Secretaria do Estado dedicada à Cultura, do Ministério da Qualidade de Vida, do Ministério da Indústria e do Ministério da Agricultura. ÉVRARD, Marcel. "L'Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines". *Cracap / Informations*, nº 2-3, 1976, p.12.

No Museu do Homem e da Indústria, um museu tradicional, funciona o centro das ações museais do Ecomuseu do Creusot.

Foto: Bruno Brulon/acervo pessoal

neste sentido, ele era uma *instituição*.

Na tentativa de afastar os ecomuseus dos modelos de museus precedentes, ditos "tradicionais", alguns teóricos passaram a opor o modelo tradicional do "museu-instituição" ao "novo museu". Tal oposição representa a ilusão de que o ecomuseu não apresentaria algumas das funções tradicionais dos outros museus. Segundo Varine, um dos primeiros a desenvolver um pensamento nesse sentido, o estatuto do novo museu se distinguia daquele dos museus comuns, pois, entre outras coisas, no ecomuseu "a noção de coleção permanente desapareceria em detrimento da ideia de um patrimônio comunitário e coletivo, de modo que o museu deixa de ter como a sua missão primeira a da aquisição" [14]. Aqui vale lembrar que, ainda que o ecomuseu do Creusot não apresentasse uma coleção de objetos materiais nos primeiros anos de sua existência, este passaria a adquirir objetos diversos a partir do momento em que se instituísse. Com o passar do tempo, o ecomuseu abrigaria em seu seio

14. VARINE, Hugues de. *Op. cit.*, p.451.

15. Museu do Homem e da Indústria.

Uma placa indica o prédio da "Comunidade urbana" no Creusot.

um museu de tipo tradicional, conhecido como Musée de l'Homme et de l'Industrie[15]. Este abrigaria as principais exposições do ecomuseu e funcionaria como um centro para todas as suas atividades.

Os ecomuseus, em geral, conjugam, na sua prática museológica, um conjunto de funções que podem ou não ser análogas àquelas que são exercidas pelos museus em seus formatos tradicionais. O que difere o ecomuseu dos modelos que o antecederam é a preocupação com a inclusão e a participação do grupo local nessas funções e nas ações do museu como um todo — "participação" esta que não pode ser pensada sem uma problematização do seu significado nas práticas analisadas.

> *"A especificidade do ecomuseu passa, sobretudo, pela definição daquilo que está no coração da sua ação e organização: a comunidade".*

2. O mito da comunidade

O segundo ponto fundamental apontado por Varine para distinguir o ecomuseu previa que "o instrumento essencial de concepção, de programação, de controle, de animação e de avaliação do museu seria um conselho de associações composto de representantes que seriam, em sua maioria, habitantes da comunidade urbana" [16]. A especificidade do ecomuseu passa, sobretudo, pela definição daquilo que está no coração da sua ação e organização: a *comunidade*. Para Varine, o ecomuseu é, antes de qualquer coisa, "uma comunidade e um objetivo" [17], e em vez de partir de uma coleção pré-concebida de objetos materiais, ele parte da coletividade para estabelecer a sua linha de ação. Mas quem é essa coletividade? Quem se faz representar nela e para quem o ecomuseu é feito? Essas foram questões fundamentais colocadas para os pensadores do ecomuseu em suas primeiras tentativas de colocá-lo em prática.

Segundo Marc Augé, apesar da crença de alguns nos lugares de memória como "monumentos aos mortos", uma semiologia fina destes monumentos, "elevados" pela ação das municipalidades e das múltiplas associações, permite colocar em evidência que estes têm sido essencialmente lugares de culto[18] apropriados pelos vivos. Nesta perspectiva, os monumentos são, precisamente, os lugares onde se encontram os diferentes itinerários individuais e onde a história singular adquire a consciência de ir de encontro à história coletiva. A

16. VARINE, Hugues de. *Op. cit.*, p. 451.

17. *Idem*, **p. 456.**

18. AUGÉ, Marc. "Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue". *Gradhiva*, nº 6, 1989, p. 11.

partir do momento em que se celebra coletivamente a própria ideia de "comunidade", a suposta unidade do grupo, como ideia abstrata e imaterial, se torna ela mesma monumento e objeto do culto laico disseminado pelos ecomuseus. Ao contrário dos monumentos em praça pública, em que o sentido dos símbolos, como todos os sentidos, nasce de uma relação ou de várias entrecruzadas, a "comunidade", por sua vez, representa o culto às próprias relações que mantêm o grupo e a unidade do grupo enquanto entidade ilusoriamente estável. Enfatizando a busca pela paz e o consenso, órgãos de cooperação como a UNESCO[19], e mesmo o ICOM[20], tentam disseminar uma ideia harmônica de comunidade, segundo a qual a dissonância é silenciada pelo compartilhamento das diferenças.

19. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

20. Conselho Internacional de Museus.

Com efeito, o mito da comunidade não deixou de fazer parte do "acervo de ilusões" que vem sustentando a ideia do ecomuseu nas últimas décadas. Ainda que seja impossível definir "comunidade" sem que este conceito esteja ligado a realidades sociais específicas e a casos determinados, a partir do estudo dos ecomuseus somos frequentemente confrontados com a necessidade desse culto a um tipo de socialidade capaz de manter a coesão no grupo. No caso do ecomuseu do Creusot, o que se vê, ao longo de sua história, é a construção do culto à "comunidade urbana", inventada como instrumento de referência à coletividade local antes mesmo da criação de um museu.

"Antes de realizar a musealização de pessoas ou de coisas, museus comunitários musealizam ideias".

A evolução desse modelo de museu, que transcende as referências materiais para colocar as próprias relações sociais no centro da instituição, teve como consequência, nos diversos países em que o ecomuseu foi adotado, diversas interpretações análogas do sentido da comunidade musealizada. Ainda que fossem nomeados de "museu social", "museu local", "ecomuseu", além de outras variações conhecidas, os museus chamados pelos especialistas — e, por vezes, também pelos próprios grupos — de "comunitários" sempre existiram a partir de um grupo social mais ou menos bem delimitado.

Antes de realizar a musealização de pessoas ou de coisas, museus comunitários musealizam *ideias*. É a própria noção de comunidade que está em disputa ao se criarem museus desse tipo. E o que é a "comunidade"

para os idealizadores desses museus, em geral difere de um contexto a outro. Um dado relevante para se pensar hoje os museus comunitários é que tanto na Paris contemporânea quanto no Rio de Janeiro, os museus desse tipo existentes estão localizados na periferia, na margem do sistema cultural hegemônico. Com base em uma análise superficial desses dois contextos — dos museus sociais nas favelas do Rio de Janeiro e dos ecomuseus nos *banlieues* de Paris — é possível afirmar que o que distingue esses ecomuseus dos museus centrais é um conjunto de vontades sociais diferenciadas.

3. O mito do público

Se o ecomuseu *é* a comunidade, a questão do público, de início, seria descartada da concepção de Varine. Em outras palavras, diferentemente do museu tradicional, o ecomuseu não tinha *visitantes*, ele deveria ter *atores*[21]. Ainda que possa parecer ilusória a concepção da *automuseologia*, em que uma coletividade atua como gestora do seu próprio patrimônio e é, ela mesma, o seu público, esta concepção estava no centro da proposta do ecomuseu em seus primeiros estágios de existência.

21. VARINE, Hugues de. *Op. cit.*, p. 459.

A ideia de que ecomuseus não são feitos para visitantes, mas para a própria comunidade, ela mesma *musealizada*, assombrou na prática as diversas aplicações deste termo em diferentes contextos. De fato, esta acepção não se vê enfatizada na definição de Rivière — ainda que tenha sido um ponto fundamental da teoria desenvolvida por Varine. Ao contrário do que pensava este último, para Rivière a perspectiva de um público externo — real ou imaginado coletivamente pela comunidade – sempre esteve presente em sua abordagem dos ecomuseus. Ao conceber museograficamente a exposição permanente do Château de la Verrerie, inaugurada no Creusot em 1974, composta de objetos do patrimônio comunitário datando de diversos períodos da história local, Rivière é levado a pensar um circuito de visitação que incluía a granja, a escola, os ateliers e as minas, circuito este concebido para receber um público variado, de dentro e de fora da comunidade. De fato, nos anos que se seguiriam à criação do ecomuseu, a experiência do Creusot iria

atrair um vasto número de visitantes externos, incluindo estrangeiros e profissionais de outras instituições, e o museu iria se normalizar por meio de diversos colóquios internacionais e reuniões de especialistas com parte dos habitantes locais. Com efeito, o olhar externo foi fundamental na definição da identidade de grupo, e nos agenciamentos necessários para fazer do ecomuseu um modelo exportável.

Além disso, vale apontar ainda, que *a comunidade* é um conjunto complexo de atores que se inventam como gestores, conservadores e, ocasionalmente, como público do museu. Neste caso a noção de "ator" merece ser mais atentamente explorada, já que ela guarda uma importância reveladora. No teatro, o trabalho do ator se configura como uma ação absolutamente coletiva, pois depende completamente da resposta de um espectador no momento em que é realizada[22]. Da mesma forma, é próprio do ator, ser ao mesmo tempo um e múltiplo, em um processo constante de metamorfose de si mesmo. E, no entanto, a sua atuação deve parecer coerente e unificada[23]. Assim, podemos entender o ator como aquele que está duplamente inserido nos processos socioculturais da vida cotidiana, já que fazem parte, simultaneamente, da própria vida social e da representação cultural da vida social. A existência de um público, então, no ecomuseu é um pré-requisito para a re-apresentação das coisas cotidianas em um universo musealizado. E, neste sentido, a própria comunidade deve se fazer público para passar a olhar as coisas com "outros olhos" ou com "os olhos de outros".

22. ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator. Coleção cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 7.

23. TURNER, Victor. "Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance." In: *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988, p. 11.

4. O mito da participação

A noção pouco precisa de que o ecomuseu envolve a "participação da comunidade" define o modelo de uma *museologia participativa* que pouco reflete sobre quem são, na prática, os agentes envolvidos nas ações do museu, e que leva à crença na possibilidade de uma participação "da base" [24] e em um modelo democrático e "aberto". Tal crença em um modelo participativo de museu — isto é, que envolve a participação ampla e indistinta do grupo local — é sustentada pelos dois últimos mitos que aqui serão levantados.

24. SUAUD, Charles. "Le mythe de la base". In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984, passim.

"O ecomuseu nasce, então, de uma análise precisa da comunidade em sua estrutura, em suas relações, em suas necessidades", análise que, supostamente, deve ser feita pelos próprios membros dessa comunidade[25]. Mas qual é essa força que mobiliza a "comunidade"? Um dos grandes mitos do ecomuseu do Creusot, pode-se dizer, é o mito da participação. Quando em 1974, Mathilde Bellaigue se encarregou de fazer o recenseamento da população local, trabalho que teve a finalidade de estabelecer quem estaria disposto a se engajar no projeto do ecomuseu, ela constatou que a "participação" era um desafio a ser suplantado cotidianamente pelos profissionais envolvidos na organização e animação do Creusot[26]. "Mobilizar a comunidade", engajar as pessoas na sua própria musealização a ser inventada, se revelaria o calcanhar de Aquiles da museologia participativa.

Enfrentando todas essas dificuldades, e outras, o ecomuseu foi criado com a intenção de ser um instrumento privilegiado de desenvolvimento comunitário. Ele não visava o conhecimento e a valorização de um patrimônio, nem era um simples auxiliar de um sistema educativo ou informativo, nem um meio de progresso cultural e de democratização das obras humanas[27]. Politicamente ele tinha como objetivo maior o de mudar as formas do jogo de poder estabelecido em uma comunidade, tornando a totalidade da população consciente de sua autonomia e de seu próprio desenvolvimento. Mas essa seria uma iniciativa de alguns líderes e especialistas que se dedicariam ao projeto, buscando a mobilização mais ampla no grupo. Assim como a experiência do Creusot estaria, sobretudo, nas mãos de Marcel Évrard, Michele Évrard e Mathilde Bellaigue, contando ainda com o aporte teórico e prático de Varine e Rivière, outras experiências mais recentes mostrariam a mesma tendência a uma centralização, por vezes negada por aqueles que estão no centro.

5. O mito da democratização

Este modelo, geralmente centralizado, mesmo que se pense como o contrário, está pautado, ainda, no *mito da democratização*, que instaura o modelo comunitário como um modelo essencialmente democrático, mas

25. VARINE, Hugues de. *Op. cip.*, p. 458.

26. Tal trabalho de recenseamento, segundo Bellaigue, partiu das associações já criadas na comunidade do Creusot antes da proposta do museu. Estas associações, assim como as entrevistas com lideranças locais, serviam de canais para apontar quem seriam os atores interessados em participar do projeto de museu. Bellaigue afirma que, por alguma razão, a população do Creusot já apresentava uma organização bastante minuciosa em diversas associações (associação dos mineiros, associação dos agricultores, associações que se ocupavam dos animais, associação para os ciclistas, foto-clube, etc.). BELLAIGUE, Mathilde. Comunicação pessoal. Paris, 2012.

27. MAIRESSE, François. *Le musée temple spetaculaire.* Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 112.

que deixa de se perguntar “quem é a comunidade?” e “em nome de que interesses ela atua?”.

Buscando a descentralização através do enfoque no patrimônio local, o Creusot, rompeu com o paradigma da monumentalidade da cultura erudita para se reafirmar como suporte de valores da vida banal. Com o objetivo de disseminar este patrimônio no interior do grupo, o ecomuseu se constitui como uma rede, funcionando através de diversas “antenas” nas diferentes comunas espalhadas pelo território do Creusot. A ação cultural descentralizada, assim, estabelece para o conjunto da comunidade “um jogo de espelhos reenviando a cada um a imagem daquilo que ele foi ou daquilo que ele vai se tornar” [28], e logo, por meio da reflexão coletiva, a comunidade por inteiro se torna um campo de estudos, e cada localidade possui em si elementos de análise e ferramentas de conhecimento sobre situações concretas e sobre a história de todos.

28. ÉVRARD, Marcel. “L’Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines”. In : *Cracap / Informations*, nos 2-3, 1976, p. 10.

Contudo, é evidente que não se pode deixar enganar pela ideia de uma imagem do coletivo que representa a totalidade dos membros daquilo que seria a “comunidade urbana” e que reflete como eles se veem. Nesse contexto atravessado por uma estrutura de poder em transição, é inevitável que “a vontade do grupo” seja constantemente o resultado de negociações no grupo e não a vontade da maioria, de fato. Como apontou Charles Suaud, a ideia da “base” em si, ou de uma *comunidade de base* — base camponesa, base de trabalhadores, etc. — formando um grupo real, reparável, dotado de “necessidades reais” e de uma capacidade autônoma de se exprimir[29], é, com efeito, uma ilusão etnográfica — e, no caso dos ecomuseus, uma ilusão museal. O autor, assim, interroga tal noção para questionar o seu uso a partir da ideia de que ela está atrelada a uma concepção de “autenticidade” fundada em oposições mais ou menos diretamente conectadas (como as de alto e baixo, elite e massa, representantes e povo, etc.). A “base”, neste sentido, estaria simetricamente na extremidade oposta às instâncias de poder que mobilizam o grupo. Para ser tratada analiticamente, portanto, seria preciso situar claramente cada um dos agentes intermediários nessa relação — o que não acontece quando é utilizado o termo “comunidade” como um conjunto singular e indiferenciado.

29. SUAUD, Charles. *Op. cit.*, p. 57.

A ideia da democratização — de saberes, práticas e representações — no museu permanece implicada nas ações dos ecomuseus e por outros museus influenciados pela Nova Museologia no presente. Essa ideia se aproxima, com frequência, em algumas práticas museais contemporâneas, à noção de inclusão. Uma questão permanente para os membros do Movimento Internacional por uma Nova Museologia — o MINOM, fundado em 1985 — já colocada desde o início do movimento, era a da representatividade de grupos ou indivíduos provenientes de minorias étnicas nos novos espaços museais. A valorização da participação de populações autóctones que fazem os seus próprios museus se colocou, e ainda vem se colocando, como questão de base para os idealizadores da nova museologia. Mas, como querem a UNESCO e o ICOM, estes museus podem se fazer como um instrumento para resolver os problemas das populações do mundo "em desenvolvimento" e das populações que compartilham memórias subterrâneas e culturas subordinadas?

"A ideia da democratização — de saberes, práticas e representações — no museu permanece implicada nas ações dos ecomuseus e por outros museus influenciados pela Nova Museologia (...)".

6. Considerações

A "invenção" do ecomuseu envolveu a criação de certos mitos fundadores que foram necessários para se produzir a crença em uma mudança de paradigmas na museologia mundial. Todavia, como apontaram os primeiros teóricos do novo museu, este nunca deixou de ser pensado como um modelo experimental.

Para Desvallées, a questão principal referente ao ecomuseu é a da interpretação da doutrina e de sua aplicação. Tendo como centro axiológico as relações entre "o Homem e seu Meio de vida" [30], os ecomuseus, em grande parte, não foram entendidos como espaços de representação. Definido em seus primórdios como *museu específico do meio ambiente*[31] (natural e social), ao ser colocado em prática, o ecomuseu demonstrou que o que estava em seu centro não eram coisas ou pessoas, mas as relações sociais que envolvem coisas e pessoas em todos os seus aspectos. Passando, assim, rapidamente, do meio ambiente natural para considerar o meio social como uma ordem mais complexa do real, os ecomuseus são levados a enfatizar no patrimônio não apenas os objetos

30. DESVALLÉES, André. "Introduction". p. 11-31. In: —— (dir.). *Publics et Musées. L'écomusée: rêve ou réalité.* Nº 17-18. Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 12.

31. *Idem*, p.12-13.

patrimonializáveis, mas os atores da patrimonialização.

Contudo, pensar os ecomuseus como sendo *uma realidade vivida* e não uma representação do real, análoga aos outros museus, significa ignorar as performances produzidas por estas instituições e, logo, a naturalização das formas de vida e das identidades que eles *exibem*. Ao considerar o mito da "crença" nas *performances* do ecomuseu, Desvallées lembra que nenhum museu é espelho e, por isso, a metáfora do espelho não deve ser abusada para discuti-los e ilustrá-los. No caso do ecomuseu, suas vitrines são invisíveis, mas nem por isso inexistentes. Se por um lado os ecomuseus chamaram a atenção para um processo de descentralização dos museus franceses tornando visível o patrimônio das províncias que não tinha visibilidade na capital, por outro estes não romperam com o paradigma das representações nos museus e, mesmo quando eram fundados e mantidos pela ampla participação dos grupos sociais locais, eles, ainda assim, se mostravam como representações e *performances* apresentadas a uma plateia — fosse ela externa ou interna ao grupo.

Foto: Bruno Brulon/acervo pessoal

Entrada do Château de la Verrerie, antiga residência da família Schneider serve agora de "antena" do museu.

Com efeito, é possível afirmar que este mito central — o *mito do espelho* — tenha dado origem a todos os outros. A ideia de ecomuseus, em que os atores sociais vivem as suas vidas para si mesmos sem se preocupar com a *performance* para um outro, repercutiu em muitas dessas experiências, sobretudo no contexto latino-americano, e particularmente no Brasil, tendo este sido adotado como o discurso (contraditório) de algumas dessas instituições. Todavia, como se provou na investigação do primeiro ecomuseu, na França, o Creusot não foi uma experiência voltada exclusivamente para os seus moradores. Segundo afirma Mathilde Bellaigue,

> *Le musée était conçu pour la population et avec la population locale (par Évrard, Rivière et Varine); mais l'originalité de cette entreprise a attiré beaucoup de visiteurs (français et étrangers désirant s'en inspirer), certains attirés par la notoriété des artistes venus y travailler ou exposant en liaison avec le musée et la population locale.* [32]

32. "O museu era concebido para a população e com a população local (por Évrard, Rivière e Varine); mas a originalidade desse empreendimento atraiu muito a atenção dos visitantes (franceses e do exterior, desejosos de se inspirar), alguns atraídos pela notoriedade dos artistas que vinham trabalhar ou expor em relação com o museu e a população local." (tradução nossa). BELLAIGUE, Mathilde. Comunicação por e-mail. 22 de julho de 2012.

No caso do Creusot, o ecomuseu representou a descentralização do poder local e a arguição das estruturas de poder estabelecidas, implicando na criação de novas relações de poder. A partir da observação do contexto atual percebemos que diversas experiências de ecomuseus já demonstraram que, em grande parte, essas iniciativas são levadas a abandonar o ideal original e se mantêm predominantemente nas mãos dos seus gestores, rompendo, de uma maneira ou de outra, com os atores locais. Algumas iniciativas se compartimentam, fazendo um discurso destoante da ação — o discurso fala de escolhas do grupo, a ação mostra claramente que apenas alguns decidem. Outras, se autoconsomem, em um movimento que a biologia nomeia de *fagocitação* – esgotando suas propostas no incessante fluxo de debates, votações e assembleias, que paralisam no todo ou em parte a ação[33]. Muitos destes museus já se voltaram para a lógica turística, de modo que seus profissionais passam a trabalhar mais para o público externo (com exceção do público escolar) do que para a "comunidade" como ficção naturalizada. Em quase todos os casos, em última instância, o museu sobrevive quando predomina a vontade de certos atores – sejam eles internos ou externos ao grupo local — cujo interesse na *performance* garante a manutenção do teatro das identidades.■

33. BRULON, B. C.; SCHEINER, T. C. "A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a casa". In: FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo (org.) E-*book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. A responsabilidade social da ciência da Informação*. João Pessoa: Idéia/ Editora, 2009, p. 2.470.

Bruno Brulon é museólogo e historiador. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST) e doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor da dissertação *Quando o museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no museu contemporâneo* (2008), da tese *Máscaras guardadas: musealização e descolonização* (2012) e de diversos outros trabalhos no campo da Museologia e do patrimônio.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. “Les Lieux de mémoire du point de vue de l’ethnologue”. In : *Gradhiva*, no 6, 1989, p. 3-12.

BLANC, Jean. (1972) In: GERBAUD, Michel. “Aux origines des écomusées : les premiers pas de Marqueze”. In : *Publics & Musées*, nos 17-18, 2000, p.177-180.

BRULON, B. C.; SCHEINER, T. C. “A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios ‘comuns’: um ensaio sobre a casa”. p.2469-2489. In: FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo (org). *E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. A responsabilidade social da ciência da Informação*. João Pessoa: Idéia/Editora, 2009.

CHAUMIER, Serge. “Écomusées: entre culture populaire et culture savante”. *POUR. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante*, no 181, mar. 2004.

DESVALLÉES, André. “Présentation”. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

——. “Introduction”. p.11-31. In: —— (dir.). *Publics et Musées. L’écomusée: rêve ou réalité.* Nos 17-18. Presses Universitaires de Lyon, 2000.

ÉVRARD, Marcel. “L’Écomusée de la communauté urbaine le Creusot-Montceau les Mines”. *Cracap / Informations*, nos 2-3, 1976.

MAIRESSE, François. *Le musée temple spetaculaire*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

RIVIÈRE, Georges Henri. “Définition évolutive de l’écomusée”. *Museum*, vol. XXXVII, no 4, 1985. (1980).

——. “L’écomusée, un modèle évolutif (1971-1980)”. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator. Coleção cultura contemporânea.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SUAUD, Charles. “Le mythe de la base”. In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984.

TURNER, Victor. “Images and reflections: ritual, drama, carnival, film, and spectacle in cultural performance”. In: *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VARINE, Hugues de. “L’écomusée (1978)”. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

Liberdade ou Resistência?

As representações institucionais do Memorial da Resistência de São Paulo

MARIA DE FÁTIMA COSTA DE OLIVEIRA
PRISCILLA ARIGONI COELHO

Cenografia do ambiente carcerário, que compõe o Módulo C – "A construção da memória: o cotidiano das celas do DEOPS/SP".

Foto: Priscilla Arigoni Coelho/acervo pessoal

Introdução

Este artigo quer fazer dialogar os conceitos de *memória* e *instituição*. Partimos da criação do Memorial da Resistência de São Paulo, instalado no prédio do antigo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops/SP) — cenário de prisões, repressão e torturas, durante a ditadura militar no Brasil —, abordando o conceito de *instituição*, tal qual preconiza Douglas;[1] para, então, analisarmos os desdobramentos entre memória e História segundo o pensamento de Nora,[2] mais especificamente a partir do termo "lugares de memória".

"Uma das características que o diferencia de outros memoriais é o permanente trabalho de coleta de testemunhos de ex-presos políticos".

Uma das características que o diferencia de outros memoriais é o permanente trabalho de coleta de testemunhos de ex-presos políticos. Segundo Valle,[3] o Memorial da Resistência é o primeiro centro de tortura aberto ao público como museu no Brasil. O projeto museológico do Memorial da Resistência foi inaugurado em 24 de janeiro de 2009, dedicado a preservar "referências das memórias da resistência e da repressão políticas, por meio da musealização de parte do edifício do Deops/SP". A definição em aspas, disponível para acesso em seu *site* oficial,[4] é inquietante. Perguntamos: como exprimir representações, significações e sentidos tão adversos, reconhecendo que "referências" são limitadoras, e assumindo o discurso expositivo financiado pela instituição Estado?

Motivadas por esta inquietação, queremos estudar a aplicabilidade do conceito do editor de *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora, já que uma das linhas programáticas do Memorial da Resistência de São Paulo assim é intitulada: "Lugares de Memória".

1. "Lembrar é resistir" – rotas de um memorial

Na atualidade podemos constatar, por meio de simples observação, a crescente abertura de instituições com a denominação de "memorial". Queremos destacar que, independentemente de suas especificidades, elas permanecem historicamente enraizadas e intimamente ligadas ao que Huyssen[5] denominou "discursos de memória". Segundo o autor,

1. DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

2. NORA, Pierre. "Entre Memória e História. A problemática dos lugares". In: *Projeto História*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1993, p. 7-27.

3. VALLE, Carlos Beltrão do. *A patrimonialização e a musealização de lugares de memória da ditadura de 1964: o Memorial da Resistência de São Paulo.* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Memorial Social).

4. Sobre o Memorial da Resistência. Disponível em < http://www.memorialdaresistenciasp.org.br>. Acessado em 17 de julho de 2012.

5. HUYSSEN, Andreas. S*eduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 10.

A fachada do Memorial da Resistência que fica na cidade de São Paulo.

Foto: Priscilla Arigoni Coelho/acervo pessoal

é no rastro de movimentos sociais e histórias alternativas que surgem as "declarações de fim", apontando frequentemente para a presente recodificação do passado.

Apesar do senso comum não diferenciar os memoriais dos museus, é importante lembrar que um memorial tem por princípio homenagear determinado personagem histórico ou grupo social. Resumidamente, podemos dizer que trabalha com recortes temáticos, tradição, testemunhos. Barcellos[6] salienta o caráter ideológico de um memorial, já que este centra sua organização a partir da memória do Estado ou de determinada Instituição a que se refere.

"Apesar do senso comum não diferenciar os memoriais dos museus, é importante lembrar que um memorial tem por princípio homenagear determinado personagem histórico ou grupo social".

Pensar a questão conceitual que envolve a fundamentação dessas instituições é perceber a elaboração de um determinado memorial como um exemplo de múltiplas possibilidades, da dimensão do que se pode chamar "cultura de memória".[7] Deste modo, podemos dizer que a instalação de um memorial é resultado da política de memória do Estado e também da convergência de vários fatores relativos a cada caso. Para isso, delinearemos um breve panorama sobre o estudo de caso selecionado, na tentativa de desvelar os nós das conexões que permitiram a inauguração do Memorial da Resistência de São Paulo.

O prédio onde funciona o Memorial foi inaugurado em 1914 para abrigar o escritório e os armazéns da antiga Estrada de Ferro Sorocabana. A Companhia lá permaneceu até meados de 1938. Na década de 1940, o edifício passou por inúmeras reformas, abrigando, primeiramente, a Delegacia Especializada de Explosivos, Armas e Munições e, posteriormente, repartições vinculadas ao Departamento Estadual de Ordem Política e Social, o Deops/SP — até sua extinção no ano de 1983. Apesar da desocupação do Deops/SP, a Delegacia do Consumidor (DECON) ali manteve sua sede até 1998. Cabe destacar que, naquele momento, o local pertencia à Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania do Governo do Estado de São Paulo.[8]

Com as políticas de revitalização do centro de São Paulo, a gestão do imóvel foi transferida para a Secretaria de Estado da Cultura. Neves destaca algumas ocupações pensadas para o prédio em razão de sua localização:

6. BARCELLOS, Jorge. *O memorial como instituição no sistema de museus: conceitos e práticas na busca de um conteúdo.* Disponível em: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/conc-memor.pdf>. Acessado em 15 de julho de 2012.

7. HUYSSEN, Andreas. *Op. cit.*, p. 15.

8. ALMEIDA, 2004 apud NEVES, Kátia Regina Felipini. *A potencialidade dos lugares da memória sob uma perspectiva museológica processual: um estudo de caso. O Memorial da Resistência de São Paulo*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011, p. 77. Dissertação (Mestrado em Museologia).

> [...] uma biblioteca pública estadual, uma Escola Superior ou Universidade Livre de Música, uma escola de teatro, e o Museu do Imaginário do Povo Brasileiro foram algumas das possibilidades. Em 04 de julho de 2002, *com a finalização da reforma*, no primeiro andar foi inaugurada a instalação "Intolerância", de Siron Franco, e a exposição "Cotidiano Vigiado – repressão, resistência e liberdade nos arquivos do Dops 1924-1983", *como parte do projeto do Museu do Imaginário*; *e no espaço prisional remanescente, no térreo, o Memorial da Liberdade* e a exposição temporária "Cidadania: 200 anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão". [9] (grifo dos autores).

9. NEVES, Kátia Regina Felipini. *A potencialidade dos lugares da memória sob uma perspectiva museológica processual: um estudo de caso.* p. 78.

O então "Memorial da Liberdade" tinha como objetivo transformar o edifício num espaço dedicado às manifestações artísticas e culturais, com o intuito de promover o direito do homem e a manutenção de valores democráticos, na medida em que reconhecia, na figura do Estado, os deveres para prestar tais serviços. Interessante observar o exercício da cidadania financiado pelo Estado, num espaço que permanece como referência à repressão do período da ditadura militar no país.

Outro ponto que chama atenção é o uso da palavra "Liberdade" para a denominação do memorial, o que possivelmente ocorreu com a transferência da Secretaria da Justiça e Defesa para Secretaria da Cultura.[10] Este momento seria emblemático e teria como "rito de passagem" a encenação de uma peça teatral no antigo cárcere. Mas, em 1998 as celas já haviam sido reformadas, perdendo parte significativa dos registros memorialistas do espaço prisional – que foram simplesmente apagados, silenciados. Então, a "liberdade" chegou a um local descaracterizado da tortura, com a predominância de paredes na cor cinza escuro, que pareciam esconder (e tentar apagar) memórias caladas.

10. *Idem*, p. 80.

Este panorama permaneceu até início de 2007, quando a gestão do Memorial da Liberdade passou para a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

> Várias atividades foram realizadas por militantes, ex-presos políticos e organismos governamentais, com o objetivo de renovar a mobilização em defesa de uma Justiça de Transição, os olhares de militantes (especialmente do Fórum Permanente de ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo) se voltam para esse lugar de memória e as reivindicações de reformulação do espaço são acolhidas pela então administração do Estado.[11]

11. *Idem*, p. 84.

Assim, o ano de 2007 foi um marco da nova fase do Memorial com

a gestão da Pinacoteca do Estado de São Paulo e a solicitação de um projeto a uma equipe interdisciplinar, que contou com a participação de uma museóloga, uma historiadora e uma educadora no “Projeto Museológico de Ocupação. Memorial da Liberdade”. O foco era assumir, sob a perspectiva museológica, o compromisso de deixar à mostra acontecimentos decorrentes do período de ocupação do prédio pelo Deops/SP.

A consolidação dessa proposta ocorreu em março de 2008 com a mudança de denominação para “Memorial da Resistência” e a exposição “Direito à Memória e à Verdade. A Ditadura no Brasil 1964-1985”. Poucos meses depois, em janeiro de 2009, seria inaugurado o projeto museológico do Memorial da Resistência de São Paulo. Hoje ele prevê não só a utilização do espaço com exposições, mas ações dedicadas à pesquisa, salvaguarda

Foto: Priscilla Arigoni Coelho/acervo pessoal

Recursos de multimídia descrevem a relevância da preservação documental e o trabalho dos centros de documentação no Módulo B – “Controle, repressão e resistência: o tempo político e a memória”.

e comunicação, com objetivo de promover a reflexão, o exercício da cidadania, o aprimoramento da democracia e conscientização sobre os direitos humanos. Foram feitas parcerias com outras instituições de pesquisa; e, ainda, projetos culturais da própria Pinacoteca dividem o espaço com o Memorial.

Em linhas gerais, são seis pontos de atuação: Centro de Referência (rede de fontes documentais e bibliográficas), Lugares de Memória (inventário e identificação dos lugares da resistência em São Paulo), Centro Regular de Testemunhos (registro de testemunhos de ex-presos políticos e de familiares de desaparecidos e mortos), Exposições, Ação Educativa e Ação Cultural.

Neves destaca que o trabalho desenvolvido pelo Memorial da Resistência é fruto não só de uma equipe interdisciplinar, mas, sim, reflexo de um trabalho coletivo e multiprofissional que contou com a participação do Núcleo de Preservação da Memória Política do Fórum Permanente de ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo. Logo, o Memorial tem como forte característica a participação dos atores sociais que fazem parte da história política nacional. O trabalho com os testemunhos dos ex-presos e familiares dos desaparecidos e perseguidos políticos ganha importância central no desenvolvimento das linhas de atuação do Memorial. E, assim, uma frase em destaque do circuito expositivo aponta: "*Enquanto lembrarmos tudo é possível* ...".

Apesar da relevância de tais testemunhos, não podemos nos esquecer de que o processo é iniciativa do Estado que, num passado recente, impôs a repressão política. A necessidade de reconstituição das inscrições — outrora deixadas pelos presos como "gritos" na cela 3, para compor o circuito expositivo de 2009, salta aos olhos. É impossível também não notar os esforços da equipe técnica na tentativa de implantar, efetivamente, as linhas de ação "Lugares de Memória" e "Centro Regular de Testemunhos", como por exemplo:

> A realização da exposição "Lugares da Memória. Resistência e repressão em São Paulo", pensada como estratégia para aprovação da verba solicitada para a continuidade das pesquisas do Programa (período de um ano) e, pela articulação com o Programa Coleta Regular de Testemunhos, acabaria por

> implementar também esta linha de ação. Assim, mesmo a verba para o Programa não tendo sido aprovada, foi possível, através do remanejamento da verba destinada à exposição, realizar as pesquisas pelo período de três meses e lançar publicamente o Programa por meio da exposição. [12]

12. *Idem*, p. 130.

13. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva.* São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 9.

Sarlo[13] salienta que programas ligados à coleta de testemunhos, com história oral, servem "para conservar lembranças ou para reparar uma identidade machucada". Mas como conservar lembranças e representar o sujeito que narra seu passado e experiência, se o "Programa Coleta Regular de Testemunhos" depende de determinadas estratégias para consolidação?

Apontaremos a seguir, como o pensamento depende das instituições e a classificação de um lugar de memória passa por disputas coletivas e tensões políticas.

2. A instituição, a memória e o esquecimento: uma correlação necessária

14. DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

A antropóloga inglesa Mary Douglas[14] problematiza a construção do conhecimento a partir das relações sociais. Nesse sentido, o pensamento particular existiria sempre classificado e analisado socialmente. O debate sobre solidariedade e cooperação entre os membros de determinado grupo, estaria alinhado ao pensamento dos indivíduos diretamente ligados às instituições das quais fazem parte ao longo da vida.

Douglas relaciona o conceito de *instituição* à cultura, na medida em que esta última diz respeito aos valores compartilhados por membros de um determinado grupo social. Isso significa que o senso de conjunto permite a seus integrantes considerarem-se partícipes. É justamente pelo processo de representação que se estabelece a interação e a comunicação entre os membros do grupo. Para a autora, a comunidade, meio social no qual os indivíduos atuam, determinaria suas escolhas particulares.

Douglas fundamenta-se nas obras de Emile Durkheim e de Ludwik Fleck. As considerações de Durkheim são utilizadas como pressupostos para demonstrar como os grupos se formam e as motivações solidárias na aproximação dos indivíduos. Num segundo momento, a autora afirma que

Fleck ampliou a abordagem teórica de Durkheim, ao analisar o conceito de grupo social e apontar o pensamento científico consolidado por meio do pensamento coletivo. Ou seja, a racionalidade pessoal estaria atrelada a questões teóricas elaboradas socialmente. Assim, a solidariedade torna-se possível a partir do momento em que os indivíduos compartilham as categorias do pensamento.

A autora sugere que os comportamentos individuais são sempre "controlados" pelas convenções do grupo de origem, enquanto a produção de conhecimento proporciona a este mesmo grupo uma identidade. Desta forma, existiria uma ligação entre as instituições, a memória e o esquecimento, por meio da qual as instituições operam as classificações fundamentais na decisão de diversos assuntos. O "ato de classificar" é uma convenção coletiva que demanda tensões políticas do que deve ser esquecido e do que deve ser lembrado. Pensemos, então, nos crimes de Estado, mais particularmente, no caso do Memorial da Resistência, classificado como um "lugar de memória".

A memória é um campo de disputas do poder com diferentes usos públicos para rememorar o passado, que trabalha seletivamente arregimentando os elementos do grupo de sua origem, já que a relação que se estabelece, entre a memória e a identidade, permanece com base na necessidade de continuidade tanto para o indivíduo, quanto para o social.

Assim, tomemos os ex-presos políticos como um grupo. Mediante a construção de suas memórias e o estabelecimento de seus projetos, seria possível constituir a identidade deste grupo, individual e coletivamente. Num processo contínuo de construção, tais identidades permanecem móveis, fronteiriças pelo diálogo.

Para Velho[15], a noção de identidade está entrelaçada à organização dos fragmentos de memória. E, assim, o conceito de projeto, como processo dinâmico, elabora novos significados e sentidos aos indivíduos e, sucessivamente, ao grupo, ou seja, "é o instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, que existe como meio de comunicação articulado a objetivos, sentimentos e interesses".

A trajetória desses atores é fundamental na construção de suas

15. VELHO, Gilberto. "Memória, identidade e projeto". In: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Zahar, p. 97-105, 1994.

identidades, tornando-as necessárias à interação social, criando padrões coletivos. Tal estrutura promove uma rede de comunicações que permite as relações dos indivíduos no próprio seio do grupo, o que assegura a estrutura e a coesão grupal e o desenvolvimento de uma identidade comum.

Mas se a racionalidade individual for fruto de determinações instituídas coletivamente, sobre o que se deve ou não pensar, cabe-nos indagar: de que memórias estamos falando?

Foto: Priscilla Arigoni Coelho/acervo pessoal

Áudios de testemunhos dos ex-presos também compõem o Módulo C – "A construção da memória: o cotidiano das celas do DEOPS/SP".

3. Lugares de memória (ou não) no Memorial da Resistência: documentos, testemunhos e monumentos

O catálogo organizado pelos coordenadores Marcelo Araújo e Maria Cristina Bruno sobre o Memorial da Resistência, publicado em 2009 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresenta a seguinte divisão em seu sumário: 1) O programa museológico e a abertura de novos caminhos preservacionistas e educacionais; 2) A implantação do programa museológico; 3) O Memorial em ação; 4) Diferentes olhares sobre o memorial. Vamos nos deter ao item 3, que traz um subtópico intitulado: "O Centro de Referência, a Coleta Regular de Testemunhos e os Lugares de Memória: a expansão da acessibilidade à informação e a irradiação da atuação do Memorial". O texto detalha ao visitante os passos de pesquisa e o trabalho desenvolvido para se chegar à exposição apresentada em parte do espaço físico remanescente do antigo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, o Deops/SP. E na página eletrônica do Memorial da Resistência também há destaque para a expressão "Lugares de Memória", onde se lê: "uma das linhas programáticas do Memorial da Resistência de São Paulo, que tem por objetivo o inventário e sinalização dos lugares da memória da resistência e da repressão políticas do Estado de São Paulo". [16]

16. Lugares da Memória. Disponível em: <http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/programa-lugares-da-memoria.html>. Acessado em 17 de julho de 2012.

Aqui interessa-nos analisar o uso da expressão "Lugares de Memória" — conceito formulado e desenvolvido pelo historiador Pierre Nora, a partir dos Seminários que organizou na École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris, no final da década de 1970. Seus estudos foram reunidos na obra *Les lieux de mémoire*, cujos sete volumes somam em torno de seis mil páginas. A coleção contou com a colaboração de 130 pesquisadores que traçaram, ao longo de dez anos, vasta pesquisa histórica da França.

La Republique foi lançado em 1984, os três volumes de *La Nation*, dois anos depois, e *Les France*, também em três volumes, em 1993. O pensamento de Nora[17] é considerado um marco da Nova História e a noção de lugar de memória não só alcançou a comunidade científica, como difundiu-se de maneira popular — ainda que sob o risco da banalização,

17. NORA, Pierre. *Op. cit*.

"dos usos políticos, argumentos turísticos, enfim um lugar comum", como lembra Enders.[18]

18. ENDERS, Armelle. *"Les lieux de mémoire, dez anos depois"*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, vol.6. no 11, 1993, p. 133.

Nossa proposta é observar a distinção que Nora faz entre História e memória para o questionamento da aplicabilidade de seus conceitos, no Memorial da Resistência de São Paulo. Reconhecemos o vasto número de trabalhos publicados nos últimos vinte anos a partir da formulação do historiador francês; no entanto, é justamente a frequência dos mais diversos usos da expressão "lugar de memória" que nos invoca sua atualidade, chamando-nos a atenção para a exposição paulista, que permanecerá em cartaz até 2015.

Assim, vejamos. Não é sem razão o título do artigo de Nora publicado no Brasil em 1993: "Entre Memória e História - A problemática dos lugares". Trabalhamos a ideia de que o autor indica, de pronto — já no título, que ele não se refere a uma (de)limitação física de espaços. Sua problemática está, pois, no intervalo, na proximidade ou no afastamento, no incômodo "entre" a História e a memória.

> Memória, História: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo se opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações. [...] A História é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a História uma representação do passado.[19]

19. NORA, Pierre. *Op. cit.*, p. 9.

Acreditamos que a simples tradução literal de *les lieux* para lugares, induza, em muitos casos, a um pensamento imediatista, mais concreto, de "lugar" como coisa física, espaço. É o que se pode depreender das informações no *site* eletrônico do Memorial da Resistência em São Paulo, ao descrever seu programa como "Lugares de Memória":

> Inúmeros lugares registram as memórias das ações de controle, repressão e resistência políticas durante os dois regimes autoritários – Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985), e em períodos de democracia: presídios, praças, sindicatos, hospícios, campos de aprisionamento, igrejas, ruas, teatros, entre tantos.[20]

20. Lugares da Memória. Disponível em: <http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/programa-lugares-da-memoria.html>. Acessado em 17 de julho de 2012.

Para os responsáveis pelo Memorial, são os "lugares" que "registram as memórias". E ainda, na montagem da exposição, um painel intitulado "O edifício e suas memórias" informa os diferentes usos pelos quais passou o prédio da atual Pinacoteca, que foi sede do Deops/SP de 1940 a 1983. Em outro ambiente lemos: "A construção da memória: o cotidiano nas celas do Deops/SP" — o visitante segue por um corredor e é convidado a entrar em quatro ambientes. O prédio passou por várias reformas e as celas, desativadas de sua função primeira: há trinta anos não estão mais como nos tempos da repressão. Hoje são ambientadas pela cenografia dramatizada e narrativa institucionalizadas com testemunhos de ex-presos sobre as torturas ali praticadas durante a ditadura militar.

A coordenadora do Memorial da Resistência defendeu uma dissertação de mestrado, em 2011, com um estudo de caso sobre o referido espaço. Em sua análise, a pesquisadora trabalha com a hipótese de que "os lugares de memória têm a potencialidade de exercer, sim, uma função social contemporânea na sociedade, mas desde que concebidos e realizados sob uma perspectiva museológica processual" [21]. A autora refuta a ideia de que por si só o lugar, "por ser suporte de memórias", possa informar. E aí defende que o caminho para gerar "ações transformadoras" se dá por meio da musealização.

21. NEVES, Kátia Regina Felipini. *Op cit.*, p. 19-20

Ora, retomemos: uma das linhas programáticas do Memorial é inventariar lugares, claramente físicos, como descritos anteriormente: presídios, praças, sindicatos, etc. Mas apenas isto não basta. Esses espaços passarão por mudanças, para serem revestidos do poder de comunicar. Voltamos a questionar: de que memória se fala? Transformar um presídio em "memorial" — não é justamente retirar dele sua essência memorável e esbarrar no que Nora chama de uma reconstrução sempre problemática e incompleta do passado?

Buscando uma significação possível para "lugares de memória", recorremos à resenha da doutora em História da Universidade de Paris IV, Armelle Enders, sobre a obra editada por Pierre Nora. Ela afirma que o historiador baseou sua definição no conceito de *locus memoriae*, figura retórica na qual se associa a um lugar, uma ideia. "Este *locus* pertence claramente ao domínio do ideal e por isso é errado reduzi-lo a um passeio

nostálgico entre monumentos e vestígios materiais do passado".[22]

Esta definição nos é suficiente para pontuar o que consideramos a "armadilha" na qual têm caído alguns "lugares de memória". E, sob este prisma, vemos o Memorial da Resistência de São Paulo menos um lugar efetivo de memória da resistência, e mais um espaço museológico que expõe vestígios documentais da recente história política do país. Transpondo para nosso objeto as palavras de Nora sobre a historiografia da Revolução Francesa, compartilhamos da mesma assertiva: "reconstituir seus mitos e suas interpretações, significa que nós não nos identificamos mais completamente com sua herança".[23] Para o autor, o tempo dos lugares é esse momento em que desaparece a intimidade da memória vivida, ante a prevalência da história reconstituída. E mais: "desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história".

"Quão perturbador é, portanto, se falar em memória da resistência, a partir de uma maquete tridimensional sobre a antiga prisão, montada no edifício que não tem mais as marcas da barbárie que escondeu entre seus muros (...)".

Quão perturbador é, portanto, se falar em memória da resistência, a partir de uma maquete tridimensional sobre a antiga prisão, montada no edifício que não tem mais as marcas da barbárie que escondeu entre seus muros; a partir de fichas, cartas, fotografias, documentos que, apenas em parte, se revelam ao público; ou mesmo a partir de depoimentos de ex-presos políticos que aceitaram revisitar suas próprias doloridas lembranças para o projeto do Memorial. "Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já História", atesta Nora.[24]

E, novamente, estamos no limiar dos conceitos, tateando a experiência de uma exposição que se propõe rememorar o ato de resistir ao regime de exceção. A mostra é imperativa: "Lembrar é resistir". Sim, é certo que o mesmo cenário de tortura é o da luta dos que não sucumbiram. Mas incômodas perguntas permanecem: que representações evocam o Memorial da Resistência de São Paulo, ambientado no Deops/SP que passou por uma cuidadosa reconstituição institucional? A cronologia dos fatos ali apontada e o percurso sugerido tratam, afinal, de memória ou de História?

Jacques Le Goff é um dos historiadores que fez parte da empreitada de *Les Lieux de Mémoire*, e entende que os materiais da memória apresentam-se sob duas formas: os monumentos e os documentos. Estes últimos, para

22. ENDERS, Armelle. *Op. cit.*, p. 133.

23. NORA, Pierre. *Op. cit.*, p.9.

24. *Idem*, p.14.

o autor, devem sempre ser alvo de atentas críticas dos historiadores.

> O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente da História, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.[25]

25. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 6a ed., 2012, p. 522.

E invoca: é preciso começar a "demolir essa montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos". [26] Então, está feito o convite.

26. *Idem*, p. 522-523.

Considerações finais

"*Se habitássemos ainda nossa memória,*
não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares".
Pierre Nora

"Resgate do Patrimônio de um Povo / Direito à História, Direito à Memória" – estas palavras estão inscritas na placa comemorativa que marcou a data em que a Secretaria de Cultura de São Paulo assumiu a administração do prédio do antigo Deops/SP, em março de 1998. De fato, ter o direito à História (a toda História) é o que se espera num país laico e democrático, cujo regime político foi conquistado com discursos, ações, lutas renhidas, muitas vidas e tantas mortes.

Já a inscrição "direito à memória" (na placa e também no título da exposição de março de 2008) não deixa que este artigo se conclua sem a sensação de que ainda precisamos dizer que nossa memória não quer ser uma concessão — não há de ser uma benevolência distribuída em ato institucional.

Memória não cabe em placas, tão pouco em lugares, porque não se encerra neles. Os memoriais vão sim, continuar existindo, pois inúmeros personagens e fatos históricos são merecedores de reverência, homenagens. É louvável a proposição de um espaço em que se convoque à lembrança, ou mesmo que se apresente aos desavisados, parte dos

"anos de chumbo" que vivemos pouquíssimo tempo atrás.

Algumas declarações dos visitantes não deixam dúvidas:[27]

27. ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord). *Memorial da Resistência de São Paulo.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. Catálogo. Voz do Visitante, p. 172-177.

> - "Trata-se de um memorial importantíssimo para resgatar parte da nossa história não contada nos livros escolares".
> - "45 anos depois do golpe, este memorial é um registro daquilo que nunca deverá existir novamente em terras brasileiras!"
> - "É preciso ter no Brasil um lugar para que possamos conhecer através do relato das vítimas o que houve durante a época da ditadura brasileira".

Algumas declarações são, digamos, carentes de vocabulário:[28]

28. *Idem.*

> - "O Memorial da Resistência é interessantíssimo, está lindo, um exemplo para a nação".
> - "As crianças precisam saber".
> - "Pô, o museu é da hora. Gostei muito de conhecer e quero voltar".
> - "Amei a experiência, esse lugar é sinistro".

Há também quem registre sua indignação sobre as reformas do prédio:[29]

29. *Idem.*

> - "Limparam as paredes, mas não apagarão nunca a memória".
> - "Deviam ter deixado uma cela original. Muito interessante e bem feito".
> - "Achei interessante, mas se estivesse como na época, seria melhor".

Só o livro de visitas mereceria outro artigo — mais aprofundado sobre este limiar memória/história e, com base nestas impressões escritas espontaneamente pelos visitantes, poderíamos analisar como se dá a recepção ao Memorial. ■

Maria de Fátima Costa de Oliveira é jornalista pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG (UFJF), mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté, SP (UNITAU) e cursa doutorado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ (UNIRIO). Tem experiência em docência do ensino superior de graduação em Comunicação Social/Jornalismo e pós-graduação em Telejornalismo, e atuação profissional como repórter e editora de rede em telejornais nacionais da Rede Globo e Rede Record.

Priscilla Arigoni Coelho é museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ (UNIRIO) e professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro

Preto, MG (UFOP). Possui mestrado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ (UNIRIO) e cursa doutorado em Memória Social na mesma Universidade. Atua na área de Museologia em arcabouço teórico-metodológico interdisciplinar, com ênfase nos seguintes temas: comunicação/transferência da informação, memória/discurso, patrimônio cultural e documentação museológica.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord). Memorial da Resistência de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

BARCELLOS, Jorge. O memorial como instituição no sistema de museus: conceitos e práticas na busca de um conteúdo. Disponível em:

<http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/concmemor.pdf>. Acessado em 15 de julho de 2012.

DOUGLAS, Mary. Como as instituições pensam. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

ENDERS, Armelle. "Les lieux de mémoire, dez anos depois". Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, vol. 6. no 11, p. 128-137, 1993.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. 6ªed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

NEVES, Kátia Regina Felipini. A potencialidade dos lugares da memória sob uma perspectiva museológica processual: um estudo de caso. O Memorial da Resistência de São Paulo. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia).

NORA, Pierre. Entre Memória e História. "A problemática dos lugares". In: Projeto História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, p.7-27, 1993.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VELHO, Gilberto. "Memória, identidade e projeto". In: Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, p. 97-105, 1994.

VALLE, Carlos Beltrão do. A patrimonialização e a musealização de lugares de memória da ditadura de 1964: o Memorial da Resistência de São Paulo. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Memorial Social).

A releitura na arte contemporânea

FELLIPE ELOY TEIXEIRA ALBUQUERQUE

Introdução

A expansão cultural da Renascença artística por toda a Europa, seus conceitos, seus avanços perduram aos dias de hoje e nos faz considerar a importância desse período histórico, que tem além da pintura, da escultura e de todas as artes liberais, considerável avanço tecnológico. A perspectiva, anatomia, as navegações e conquistas territoriais, são base da formação histórica da sociedade ocidental. Ao citar esse momento histórico e cultural, precisamos entender o uso da *releitura*, o regate dos valores passados como impulso dos avanços na Ciência. Realmente o mais curioso do Renascimento é o desenvolvimento do uso da releitura a sua tentativa em resgatar os valores clássicos do humanismo greco-romano.

Por estarmos inseridos em plena emancipação da arte contemporânea, rica em autonomia e renovação das linguagens, híbrida em seu contexto, o foco desse artigo se direciona às heranças renascentistas que influenciaram as inovações encadeadas pelo precursor do Modernismo, Édouard Manet, e, especialmente, ao período de pós-Segunda-Guerra, usando citações de nomes de artistas e às vezes de contraste entre movimentos artísticos.

A arte contemporânea em tudo se exemplifica na seguinte frase baseada na Física Quântica: "*na arte nada se perde, tudo se transforma*". Tentando

dar sentido empírico a essa mensagem, usamos de exemplos conhecidos de ruptura, relacionando gostos diferentes em oposição ao uso dos signos gráficos da pintura convencional. A superação dos limites pessoais e sociais, empiricamente arraigados no inconsciente, e a nova direção do olhar diante de aspectos consagrados como naturais são diferenciações que não conseguiremos explicar por completo ou com especialização aceitável.

As evidências da construção de uma sociedade em conflito cultural, que não abandona suas raízes e valores ancestrais, é o sinal de nossa sociedade que procuramos entender com respostas às problemáticas encontradas na própria hermenêutica do olhar. Essa problematização vem desde a prática de promoção cultural para museus, da memorização do patrimônio cultural até a democratização do acesso com divulgação e apropriação pelos *mass media* de obras artísticas consagradas. No Brasil, os exemplos do uso da releitura vão das exposições recentes no MAM/SP e na 30ª Bienal aos artistas midiáticos Romero Britto e Vik Muniz.

A releitura de oposição, comparação, memorização, contextualização, retomada do patrimônio imaterial, pastiche, paródia e, a mais importante, a releitura como mudança de olhar, deve ser considerada gênero artístico dentre os mais nobres, por agir intrinsecamente na ruptura e na renovação da Arte.

A experiência de reler

Como a atitude de interpretar a leitura de uma imagem deve ser, para muitos, intrigante e prazerosa, ainda mais se essa imagem for contemporânea e conceitual — com múltiplas interpretações — segundo o contexto do observador, essa imagem com certeza merece releituras. Justamente pelo fato das obras de arte contemporânea merecerem releituras é que a Vênus de Urbino ilustrará o pensamento a seguir. Quantas vezes essa obra, que não deixa de ser uma releitura da Vênus Adormecida, de Giorgione,[1] influenciou a criatividade de outros grandes artistas — Velásquez, Goya, e mais notoriamente, para a arte contemporânea, Édouard Manet.

Manet, em seus anos de formação, fez viagens à Itália e já tinha sido admitido no ateliê de um pintor, Thomas Couture; [2] foi empregado como copiador de Rijksmuseum, em Amsterdã, em 1852; passou pela Alemanha, Republica Tcheca e Áustria, e por Mônaco, onde produziu uma réplica de um retrato de Rubens, que supostamente serviu como rascunho para outra obra sua.

O contexto histórico de Manet aceitava respeitosamente os nus femininos, desde que retratassem ninfas greco-romanas ou figuras divinas. *Olympia* (figura 1), porém sofreu represálias, por trazer ao salão de Paris de 1865 um corpo com distorções comparáveis pelos críticos como à de um cadáver. Mesmo lembrando a pose da *Vênus de Urbino*, esse quadro causou verdadeiro escândalo por não representar o apreciado nu clássico; justamente

1. DUNCAN, Will. *A Renascença: a história da civilização na Itália de 1304-1576*, p. 536

2. *Manet*/Abril Coleções, p. 10.

essa relação com o objeto é uma evidencia de sua parcial aceitação pelo Realismo.

O Modernismo apropriado pelo artista, "propõe a interpretar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial". [3] É comum à tendência modernista, entre outras características, seu propósito de "ser de seu próprio tempo" e "de pintar o que se vê". [4] Manet pinta a vida cotidiana de forma direta, sem o idealismo clássico das formas sublimes e sensíveis, rompe com o tradicionalismo acadêmico. *Olympia* é o retrato de uma prostituta conhecida de uma sociedade moralista, é a representação da Vênus dos tempos modernos.

Releitura como gênero artístico

A pintura de Édouard Manet, voltada a "captar o sentido da vida contemporânea, sem colocar os fatos do presente em aberto conflito com os campos ideais do passado", [5] seria uma forma sutil de fazer releituras. Manet não foi aclamado pelos críticos de sua época, mas considerado posteriormente como precursor do Modernismo por trazer consigo valores revolucionários para as finalidades da arte. Nas palavras de Canclini "o modernismo pictórico se inicia nas obras que Manet faz na década de 1860, sua novidade não abandona a lógica plástica anterior":

> "Olympia, por exemplo, é uma modificação da *Vênus de Urbino*, de Tiziano. Foucault diz, por isso, que essa obra e *Dejeuner sur l' herbe* foram as primeiras pinturas de museu, no sentido de que respondiam ao acumulado por Giorgione, Rafael e Velásquez, tornavam-se reconhecíveis e legíveis porque falavam de um imaginário compartilhado e guardado". [6]

Assim como Manet, Van Gogh, usando gravuras chinesas, desenvolveu com autonomia sua linguagem técnica baseada na releitura. Muitos outros nomes: Picasso e as máscaras africanas, Max Ernest, Klee e Giacometti com outros tipos de máscaras, trouxeram à pintura o *espírito dos povos exóticos* do mundo globalizado, uma estética inovadora, porém não totalmente incompreensível de arte abstrata.

A Arte Moderna serviu das sensações para satisfazer as diferentes formas de abstração da capacidade humana. Experimentos com iluminação

Édouard Manet / Museu d'Orsay, Paris/França.

A Olympia (1863), de Manet, é uma modificação da Vênus de Urbino (1538), de Tiziano, por sua vez uma releitura da Vênus adormecida (1509), de Giorgione.

3. ARGAN, G. C. *Arte moderna*., p. 185.

4. *Idem*., p. 94.

5. LICHT, Fred. "Antologia crítica". In: *Manet/Abril Coleções*, p. 149

6. CANCLINI, Néstor G.. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade.*, p.114

fizeram diversos artistas perceberem a transposição incomum que a adaptação fisiológica do olho tem em identificar signos familiares, um mecanismo necessário, mas confrontado com olhos acostumados desafiam o artista inovador.[7] Por isso, as causas de aversão pelos críticos foram tão alarmantes, não estavam acostumados.

Nesse estágio, o uso da tecnologia ajuda na reflexão da sociedade atual, *híbrida*: o uso da tecnologia é relacionado à "técnica" empregada na criação artística. A releitura corresponde como gênero na História da Arte, empregado com a mesma intenção do nu, pintura de retratos, documental ou alegórica. A etimologia das palavras *arte* e *tecnologia* se confundem: *artem*, do latim, habilidade, e *tekhne*, do grego, ofício. Por muito tempo o termo "tecnologia", foi relacionado "para descrever um estudo sistemático das artes ou a terminologia de uma arte específica".[8] Enquanto "arte" designava a produção de fruição intelectual (as Belas-Artes), "tecnologia" referia-se às artes práticas ou mecânicas; o significado que damos hoje a ambos os termos surgiram em meados do século XIX.

"Assim como Manet, Van Gogh, usando gravuras chinesas, desenvolveu com autonomia sua linguagem técnica baseada na releitura".

O gênero artístico não se desgasta pelo uso da tecnologia. Por exemplo, no Impressionismo continua-se a pintar os retratos, nus e diferentes gêneros. Muda-se, portanto, a técnica empregada para representar a "mudança do olhar" no auge da Revolução Industrial. A releitura como gênero da arte contemporânea hoje funciona exatamente como as pinturas ao ar livre no Impressionismo do final do século XIX: representam as novas perspectivas do olhar. De tal modo evolui a técnica com funções práticas, e a arte com funções estéticas; essas caminham juntas em uma sintonia íntima de "troca de favores". Especialmente na arte contemporânea, o uso da tecnologia teve função primordial não só na promoção, mas na criação de novas linguagens na produção cultural.

Na pintura brasileira os diferentes gêneros usados com frequência no inicio do século passado "resistiam, portanto, a diversas tendências, e é possível ainda nos referirmos a nus artísticos, cenas de costumes, pinturas históricas e retratos",[9] e quando relacionado ao uso no século antecessor:

> "Conservando quase a mesma designação utilizada no século anterior: cenas de costume, como pinturas que enfocam personagens anônimos imersos nas atividades do dia-a-dia; pinturas históricas, que homenageiam personalidades e marcam fatos de importância nacional; nus artísticos, como composição plástica com modelos vivos como

---

7. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, p. 26.

8. WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, p. 393.

9. COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*, 2002, p. 129.

> exercício pictórico; e retratos como produção de imagem pessoal da elite". [10]

A releitura, carregada de signos do passado e mensagens subliminares do autor que a faz, reforça a ideia de não poder de jeito nenhum ser considerada como cópia ou réplica, pois é moldada sob o olhar do observador. É um meio de contextualizar as informações antigas com o presente em que vive a sociedade atual, uma atividade de complexa cognição comparativa ou oposicionista, em muitos casos é o resgate de memórias passadas, a retomada de princípios do patrimônio imaterial da Humanidade. Para o artista a prática de copiar as obras consagradas é ação possível de exercício didático. [11] Sendo assim:

> Releitura significa fazer a obra de novo, acrescentando ou retirando informações. Não é cópia. Cópia é a reprodução da obra. Reler uma obra subentende adquirir conhecimento sobre o artista e a contextualização histórica. É uma nova visão, uma nova leitura sobre a obra já existente, uma nova produção com outro significado[12].

O resgate do passado por um número significativo de artistas, só vem evidenciar a necessidade de legitimar o patrimônio histórico e cultural com referências ao antigo e ao tradicional. Outra explicação viável é o fato de a arte considerada culta não se restringir apenas a um comércio de minorias; as forças extraculturais são decisivas na expansão do mercado de arte e o uso de novas tecnologias para a promoção do consumo amplia a acessibilidade, a exigência e os valores (preço) da arte contemporânea.

"A releitura, carregada de signos do passado e mensagens subliminares do autor que a faz, reforça a ideia de não poder de jeito nenhum ser considerada como cópia ou réplica, pois é moldada sob o olhar do observador".

Atualmente, no Brasil, o uso da releitura já vem sendo muito aplicado e visto pelo público nas obras de azulejarias "neo-barrocas" e no imaginário tropical de Frans Post, relidas por Adriana Varejão, e recentemente expostas no MAM/SP (ou ainda na 30ª Bienal com instalações lindas arremetendo a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário). Não deve, porém, se assustar o mais sórdido dos especialistas se por acaso o número de visitantes não tenha alcançado o patamar econômico e social almejado; também as pessoas que vivem nesse momento único e nunca visto na história do Brasil, cada vez mais atarefadas e sem tempo para parar diante uma obra para interpretá-la, são causas evidentes do porque não consiste de um sistema social contemplativo e

---

10. *Idem*., p. 129.

11. BERNARDO, Valeska. "Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do fazer artístico.", *passim*.

12. *Idem*., p. 16.

suficientemente crítico, uma sociedade de massa[13].

Talvez os administradores dos museus também tivessem percebido isso. A ideia de democratizar o acesso às manifestações artísticas fez percorrer as obras expostas na 30ª Bienal pelos museus do país; a acessibilidade estética alcançou pessoas que não puderam vir a São Paulo sentir a experiência de se sensibilizarem com uma Bienal de Arte Contemporânea. Sentir os diversos contrastes dos cheios e vazios, luzes e sombras, claros-escuros, sons e silêncios; é possível achar a resposta sem fazer a pergunta, em outros casos ainda, apenas a pergunta basta. Por mais intrigante que sejam essas obras, tem função meramente alusiva para o contexto dos museus contemporâneos. Vale-se para entender a partilha de valores estéticos que perduraram por diferentes movimentos artísticos. Como hoje o mundo da arte vive em momento único e nunca visto antes na história da humanidade, e principalmente na história do Brasil, cabe à arte contemporânea brasileira servir-se da "manjada" e eficiente releitura para sobressair.

O valor da Releitura

Além das funções ligadas à acessibilidade e legibilidade a — releitura na — arte contemporânea têm características comerciais, culturais e políticas. Stephen Farthing[14] e seus colaboradores consideram o período histórico do segundo pós-guerra correspondente ao inicio da arte contemporânea como movimento artístico, dando ênfase ao movimento expressionista abstrato como precursor de uma nova era de hibridação cultural.

"Além das funções ligadas à acessibilidade e legibilidade a — releitura na — arte contemporânea têm características comerciais, culturais e políticas".

Essa nova era é denominada como a "era da cultura", pois é dominada pelos meios de comunicação em massa e tem no conflito cultural seu foco primordial. Um episódio de extrema importância para ilustrar essa posição é o fato dos capitalistas tomarem o "expressionismo abstrato (...) como propaganda contra o comunismo", [14] que por sua vez eram adeptos da arte social-realista.

Ao mesmo tempo, ou em curto prazo de tempo, diferentes movimentos se desenvolviam e o mais importante para abordar a releitura na "era da cultura" é a *pop art*. Em particular, a pop art não relia as obras consagradas dos artistas de outros tempos, mas os anúncios de revistas, embalagens, as histórias em quadrinhos, celebrava a cultura de massa. Havia um contraste:

Roy Lichenstein, um dos mais notórios artistas da *pop art*, produziu a obra *Whaam!* baseada na

13. JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*, p. 214-5.

14. STAFF, Craig G. "Expressionismo abstrato". In: FARTHING, S. (org.). *Tudo sobre Arte*, p. 455.

capa da 89ª edição de All-American Men of War. Publicada pela DC Comics em fevereiro de 1962, com fundamentação cultural, a obra foi produzida com intenção de criticar a popularidade do expressionismo abstrato:

> "(...) em especial suas extensas áreas de cor pura e as telas saturadas dos "pintores de ação". Lichenstein buscava ironizar a pomposidade desse movimento com temas pictóricos baseados no que via como uma arte puramente comercial. Queria também mostrar a futilidade da sociedade chamando atenção para as histórias, muitas vezes dirigidas ao público infantil, que glorificam a guerra e a destruição com imagens enganosamente fantasiosas e personagens bidimensionais que se transformam em heróis por suas ações agressivas." [15]

Jerry Grandenetti /DC Comics e Roy Lichtenstein / Tate Modern, Londres, Reino Unido.

CAPA DA 89 ED. DA *ALL-AMERICAN MEN OF WAR*, de Jerry Grandenetti, publicada pela DC em fevereiro de 1962, e Whaan! (1963), de Roy Lichtenstein, exemplifica bem a releitura de signos da cultura de massa.

Nesse caso o valor primordial da releitura na arte contemporânea está diretamente relacionado ao conflito cultural, em uma guerra dos gostos; mas ainda existem casos de trabalhos exclusivamente interessados em produzir para o mercado econômico e outros para a ascensão social. No Brasil, dois artistas têm trabalhos em ambos os campos — social e comercial.

Romero Britto e Vik Muniz, considerados artistas midiáticos, utilizam de diferentes matérias e técnicas para expressar de forma sensível os avanços e atrasos de uma sociedade em expansão ao desenvolvimento humano. São artistas meritórios, com histórias de vida incríveis, mas servem-se dos diferentes usos da releitura no mercado da arte, dentro e fora dos museus. Os valores dessas obras alcançaram cifras enormes, mas, além do valor econômico, o avanço humano correlacionado com esses e outros trabalhos têm incalculável eficiência social para seus contemplados. [16]

Os trabalhos de Romero Brito estão carregados de alegria e otimismo, contrastando com suas origens. Buscam transmitir uma mensagem positiva; seus temas amplamente reconhecíveis transcendem as barreiras culturais e são uma tentativa de manter envolvimento com a comunidade global.

Já Vik Muniz se interessa pela iconografia cultural, faz uso de materiais improváveis — tipo molho de tomate e lixo reciclável — para produzir os efeitos desejados em suas obras finais: fotografias obtidas da composição de elementos e objetos, que no final das contas nunca são aquilo que aparentam

15. KING, C. "Whaam! 1963- Roy Lichtenstein 1923-1997". In: FARTHING, S. (org.). *Op. cit.*, p. 490-491.

16. N.A: o exemplo de *Lixo Extraordinário.*

ser. Ele reinterpreta as expectativas e a realidade da tradição figurativa da arte, induzindo o observador a questionar as formações de memórias visuais. [17]

Outro exemplo, talvez o mais contundente do valor econômico da releitura na arte contemporânea, pode ser o caso da obra *Execução*, [18] do artista chinês Yue Minjuin, ser a obra mais valiosa da arte contemporânea chinesa, que traz semelhanças com *Três de maio de 1808*, de Francisco de Goya, e é para a sociedade oriental também uma referência à influência da icnografia ocidental.

> *"(...) Vik Muniz (...) reinterpreta as expectativas e a realidade da tradição figurativa da Arte, induzindo o observador a questionar as formações de memórias visuais".*

O Marat/Sebastião (2008), de Vik Muniz, relê A morte de Marat (1793), de Jacques-Louis David.

Vik Muniz.

17. GREEN, M. "Vik Muniz". In: FARTHING, S. (org.). *501 Grandes Artistas*, p. 600.

18. MINJUN, Y. *Execução*. Óleo sobre tela-1,50m x 3,00m, Acervo particular.

Agora, para entender o valor econômico, é preciso considerar o quanto o mercado da arte atraiu a atenção dos investidores na segunda metade do último século. Nos Estados Unidos, até o governo de Reagan, em 1986, modificar as leis de incentivo à compensações na cobrança de impostos, a filantropia e a solidariedade conservavam os museus do país com doações astronômicas. O preço da arte no período de pós-guerra chegou "ao ponto de que uma exposição de Van Gogh, planejada pelo Metropolitan Museum em 1981, custaria hoje 50 milhões de dólares, só para segurar as obras", [19] e um quadro do mesmo artista atingiu a cifra de 82 milhões de dólares em leilão, mesmo não podendo ser considerado como uma obra de releitura; o *Dr. Gachet* ilustra perfeitamente o valor econômico da obra de arte no mercado atual.

Se por conta das "*utopias do mercado*" [20] a difusão em massa faz circular de forma acessível o que antes era considerado os "patrimônios distintivos das elites", a releitura é organizada como ferramenta fundamental na apropriação do novo sem o abandono total do passado, inclusive em casos como no Modernismo brasileiro. É imprescindível o resgate das raízes para construção de identidade nacional, acontecendo de forma simbólica e quase imperceptível, sem ajuda da visão hermenêutica da sociedade da cultura sobre a arte contemporânea.

Quando a releitura deixa de ser gênero e acaba

Foi citado nesse texto: "a arte contemporânea é um composto de diversos movimentos". Portanto, é imprescindível o uso de referências cruzadas, já que, em muitos casos, um movimento é uma resposta a outro, ou a retomada de valores estéticos superados pela História da Arte. Um desses movimentos na arte contemporânea com caráter de oposição é a *pintura figurativa europeia;* mesmo em uma época de ampla aceitação da arte abstrata, artistas como Francis Bacon (1909-1992) preferiam representar formas reconhecíveis. Enquadra-se nesse gênero de releitura o abstracionismo lírico europeu, originado da tentativa de tratar de maneira sistemática e racional a influencia do abstracionismo geométrico[21].

Em outra linhagem, a da releitura de retomada de valores estéticos superados pelo tempo, a lista de exemplos é consideravelmente maior: o novo realismo com Yves Klein, o hiper-realismo de Denis Peterson e o neoexpressionismo são alguns que a própria nomenclatura arremete a outro movimento artístico. Existem ainda outros grupos de movimentos considerados irrelevantes para abordar a releitura de oposição ou de comparação.

Releitura de oposição é o termo perfeito para classificar o primeiro grupo de movimentos na arte contemporânea citados anteriormente, considerando o fato de ambos procurarem representar de forma diferente e não totalmente

---

19. CANCLINI, Néstor G.. *Op. cit.*, p. 61

20. *Idem*, p. 31

21. STAFF, Craig G. "Abstracionismo lírico europeu". In: FARTHING, Sthepen (org.). *Tudo sobre Arte*, p. 468.

desvinculada ao abstracionismo.

A comparativa, por sua vez, é a releitura clássica, aquela que faz uso de fragmentos tendenciosos de movimentos anteriores para criar algo totalmente novo.

Nesses dois casos a releitura deixa de ser gênero artístico e assume aspecto fundamental na produção artística. A releitura só acaba quando não existe mais possibilidade de ler um signo, ou melhor, os significados. O incrível é o que percebemos hoje dos movimentos anteriores; nas pinturas ou em todas as produções artísticas existem mensagens subliminares, que, ou por não poderem dizer abertamente, ou por qualquer outro motivo secundário, não eram ditas. A Semiótica tenta interpretar esses códigos e desvendar os segredos da linguagem.

É fundamental para o tema releitura citar o pastiche e a paródia, dois conceitos artísticos que se relacionam de forma específica com a fonte primária, o pastiche, de forma honrosa, a paródia, satirizando.

A palavra pastiche vem do italiano *pasticcio*[22], usada de forma pejorativa na pintura para obras que se confundiam com as originais. O Renascimento foi seu grande difusor, já que a busca por obras em regiões da Itália levou muitos artistas medíocres a imitar quadros de grandes mestres. A tradição foi levada para a França e o termo se popularizou no século XVIII. O pastiche pode ser considerado uma homenagem à obra fonte, uma forma de adaptação do original, um empréstimo deliberado, bricolagem ou uma montagem.

> *"A paródia, por outro lado, é uma imitação criativa com fins críticos e irônicos sobre a obra fonte; muito apreciada por artistas do século XX, se tornou uma ação característica do comportamento artístico pós-moderno".*

A paródia, por outro lado, é uma imitação criativa com fins críticos e irônicos sobre a obra fonte; muito apreciada por artistas do século XX, se tornou uma ação característica do comportamento artístico pós-moderno. O conceito de paródia nesse contexto histórico não se limita às definições comuns de dicionários, mas se associa com um diferencial irônico, um modelo de imitação caracterizado pela distância crítica que nem sempre é constituído na forma de riso.[23] As diferenças entre o pastiche e paródia são difíceis de identificar:

> O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é a prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente, de que existe algo normal, comparado

22. OLIVEIRA, Magela; SALES, Cláudia. *O pastiche.*

23. CARVALHO, Ana C. T. de Brito. Resenha de *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon. *Revista Graphos* (vol. 14, no 1). João Pessoa, UFPB, 2012, p. 196.

> ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico[24].

Assim se inserem na sociedade com o reaproveitamento dos signos das culturas erudita, popular e de massa, revivendo os valores atribuídos aos fragmentos do mundo pós-moderno, a procura de significado e identidade que arremetam à memória coletiva e individual. A interdisciplinaridade ajuda muito a leitura, mas para a releitura é indispensável o uso consciente de diferentes ferramentas interpretativas.

"Nada se perde, tudo se transforma", são palavras essenciais da contemporaneidade, os estudos sobre hibridação e hermenêutica, fazem jus ao desenvolvimento da arte com reflexo na sociedade globalizada. Esses termos não são comumente associados à releitura, mas deveriam junto com tantos outros serem incluídos no vocabulário dos artistas, afinal de contas existem muitos meios de ler um enunciado, mas também tantos outros para relê-lo.

Para aqueles saturados pelo uso da iconografia passada, é triste dizer que a releitura não acabará, como gênero ou linguagem artística, movimento ou parte fundamental do mesmo; sempre será preciso para o homem fazer do passado um referencial para manter viva sua história, sua memória. ■

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque é professor de Educação Artística. Licenciado recentemente (dez. 2012) na instituição de ensino CEUNSP (Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio-Itu). Professor de Educação Básica II - Artes pela Secretária da Educação do Estado de São Paulo.

---

24. JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios*, p. 214-215

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERNARDO, Valeska. Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do fazer artístico. Florianópolis, dezembro de 1999. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/valeska.doc>. Acesso em: 18 de maio de 2009.

BRITTO, R. Mona Cat 2005 26" x 20" Serigraph on Paper limited edition of 300. Gesso limited edition 30. Disponível em http://www.britto.com/front/fineartprints. Acesso em 03 fev. 2013.

CANCLINI, Néstor G. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. 5a reimp. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2011. (Ensaios Latino-americanos, I)

CANTON, Kátia. "Corpo, Identidade e Erotismo". In: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009

CARVALHO, Ana C. T. de Brito. RESENHA In: Revista Graphos, vol. 14, no 1. João Pessoa: Editora UFPB/PPGL, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. Dez Lições sobre Estudos Culturais. São Paulo: Boitempo Editorial, 2a ed., 2008.

COSTA, Cristina. A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

CYPRIANO, Fábio. Crítica: Exposição de Adriana Varejão no MAM impressiona e seduz Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1181954-critica-exposicao-de-adriana-varejao-no-mam-impressiona-e-seduz.shtml acesso em 08/11/2012 - 06h51

DUNCAN, Will. A renascença: a história da civilização na Itália de 1304-1576. Rio de Janeiro: Record, 3a ed., 2002. (A história da civilização, v. 5)

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo. Editora Perspectiva, 23a ed., 2010.

ECO, Umberto (org.); MICHELE, Girolamo de. A história da beleza. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EAGLETON, Terry; BEAUMONT, Matthew. A tarefa do crítico. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FARTHING, Sthepen (org.). 501 Grandes Artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FARTHING, Sthepen (org.). Tudo sobre Arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIDALGO, António. Semiótica: a lógica da comunicação. Série Estudos em comunicação/ direcção António Fidalgo. Universidade de Beira Interior- Covilhã, 1998.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2007.

GUGGEHHEIM, E. Textos críticos Disponível em: http://www.britto.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=115. Acesso 03/set. 2013.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG / Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

JOHNSON, Allan G. Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro, Zahar, 1997

Manet/Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011 [Coleção Grandes Mestres].

OLIVEIRA, Magela; SALES, Cláudia. O Pastiche. Disponível em http://opastiche.wordpress.com/pastiche/, acesso: 28/09/2013.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

30ª Bienal de São Paulo chega ao fim com aumento na visitação espontânea. Disponível em http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Blog/post.aspx?post=24. Acesso 23 jan. 2013.

Foto: Flávio Lamenha /
Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco

Algo familiar:

considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

A criação do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco foi marcada pela doação de 203 obras provenientes da coleção privada do empresário Assis Chateaubriand, em 1966. No ano anterior, Chateaubriand e Yolanda Penteado, numa ação coordenada com governos locais, lançaram a Campanha Nacional dos Museus Regionais, que objetivava criar museus dedicados às artes plásticas em regiões onde não havia instituições dessa natureza. Um dos frutos da campanha foi o museu de Olinda.[1] A doação do "Velho Capitão" [2] contava com um conjunto seleto de obras do vocabulário modernista como Aldo Bonadei,

1. Além do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (1966), a CNMR foi responsável pela fundação do Museu Dona Beja, em Aráxa-MG, (1965), da Galeria Brasiliana, na cidade de Belo Horizonte (1966), da Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre (1966), do Museu de Arte Assis Chateaubriand, de Campina Grande, na Paraíba (1967), do Museu Regional de Arte, de Feira de Santana, na Bahia (1967). Também enviou uma coleção para a cidade de São Luís, que está localizada no acervo de artes visuais do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (1966). BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira.* São Paulo: Martins Editora, 1970, p. 105-106.

2. Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira. São Paulo: Martins Editora, 1970, p. 105-106. "Conhecemos também o Velho Capitão, com seus paradoxos e suas muitas faces, desde a do frio empresário no seu império jornalístico, até a do 'o anjo de punhos de renda', quando andava por Olinda adquirindo telas de jovens artistas, na década de 1960." Jornal *Diário de Pernambuco*, "Três leituras de Chateaubriand no MAC". Texto de Olímpio Bonald Neto. Recife, 30 de outubro de 1992. Mais conhecido por ser o mentor responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, Chateaubriand teve grande influência no meio artístico brasileiro desde então. São famosas as narrativas sobre como ele utilizou sua influência política para "estimular" empresários, políticos e empresas a doar obras para o acervo do MASP. GOUVÊA, R.M. (org.). *MASP 60 anos. A história em 3 tempos.* São Paulo: MASP, 2008, p. 19.

Favelas (1943), uma têmpera sobre madeira, de Cândido Portinari, foi uma doação de Assis Chateaubriand ao Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. (página ao lado)

Antonio Gomide, Clóvis Graciano, Alberto Guignard, Ismael Nery, Candido Portinari (fig.1), Lasar Segall, entre outros. Conjunto alinhavado dentro de uma representação mais ampla do modernismo regional que caracterizou o acervo pelas duas décadas seguintes e que até os dias atuais é celebrado como a fatia mais ilustre da coleção do museu. [3] A doação matricial ainda é um ponto estratégico da história da instituição. [4]

Poucos anos antes, uma doação sem precedentes de obras de arte se confirmava. Em 1962, Francisco Matarazzo Sobrinho efetivava a doação de 429 obras de arte moderna à Universidade de São Paulo. [5] Apenas a primeira iniciativa do que foi o embrião de uma das coleções mais importantes do país — o acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Polêmicos, tanto Matarazzo quanto Chateaubriand notabilizaram-se por uma série de ações de fomento à cultura e às artes, mas suas memórias estão vinculadas, sobretudo, à concepção de uma dezena de instituições museológicas no país. Suas doações foram parte considerável das narrativas memorais de ambos.

Os dois exemplos são ilustrativos do poder da doação enquanto dispositivo museológico, que articula o conjunto de condições requeridas para que um ato individual possa ser transformado em resultado de uma criação cultural e, portanto, necessariamente coletiva. O presente artigo questiona as possibilidades de doações e o impacto produzidos por elas sobre a constituição de coleções públicas de arte em nosso país. A despeito dos sérios problemas legais e das questões mercadológicas que envolvem a doação de uma obra de arte, preferimos debater o assunto numa perspectiva própria da história e dos processos patrimoniais nela contida, deixando as questões normativas para especialistas.

Numa análise preliminar, realizada até 2009, em quinze instituições museológicas brasileiras, em doze estados, verificou-se que mais de 81% das obras haviam entrado nas coleções por meio da doação. [6] Por esse pequeno universo de instituições, podemos afirmar que a doação tornou-se o mais importante e corriqueiro processo de assimilação dos museus públicos dedicados às artes visuais. Mesmo instituições renomadas, como o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, são amplamente

3. OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil.* Porto Alegre, RS: Zouk, 2010, p. 171-173.

4. O manejo simbólico que envolve uma doação pode ser verificado na história da doação da coleção Miguel Calmon para o Museu Histórico Nacional. ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil.* Rio de Janeiro: LAPA / Rocco, 1996.

5. Não entram nessa conta dezenove obras doadas, em 1969, junto com Yolanda Penteado, e as 1.236 obras pertencentes ao Museu de Arte Moderna. MAGALHÃES, Ana. "A narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade,* no 1, Brasília, jan.-dez. de 2012, p. 84-85.

6. O valor médio é aproximado, visto que a documentação, em muitos museus, não esclarece a procedência das obras de arte. As instituições pesquisadas foram Museu de Arte de Santa Catarina, Museu de Arte da Pampulha, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu de Arte de Goiânia, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Museu de Arte de Londrina, Museu Casa das Onze Janelas, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, Museu de Arte Contemporânea do Ceará (Dragão do Mar) e Museu de Arte de Belém. OLIVEIRA, *op.cit.*

dependentes das doações para ampliar seus acervos.

Não se trata de uma questão exclusivamente brasileira, instituições internacionais também dependem das doações de artistas, colecionadores, empresas privadas, etc, para compor e recompor suas coleções. Todavia, no Brasil o processo transformou-se num modelo de gestão de acervo tão amplamente difundido e, por vezes, bem-sucedido, que muitos gestores públicos não oferecem recursos fixos para a aquisição de obras de arte, seja no mercado direto (ateliês, galerias, colecionadores privados etc), seja no indireto (leilões). É evidente que o problema é mais perceptível em instituições museais com pouca visibilidade nacional e que dependem quase que exclusivamente de recursos públicos para sua manutenção, tendo pouco, ou nenhum, acesso aos editais e programas de fomento, patrocinadores, investidores privados e grandes colecionadores. A questão, que se coloca em debate, no entanto, é que a utilização simplificada dessa nomenclatura amplamente adotada pela documentação museológica pode não distinguir a existência de práticas e jogos de força semelhantes, mas raramente idênticos. A doação é um dispositivo[7] que abarca uma série de procedimentos que transformam permanentemente as políticas de visibilidade das coleções **públicas** de arte no Brasil, em especial, aquelas distantes dos grandes centros culturais.

"Numa análise preliminar, realizada até 2009, em quinze instituições museológicas brasileiras, em doze estados, verificou-se que mais de 81% das obras haviam entrado nas coleções por meio da doação".

Outro ponto crucial é que a vulgarização da doação transformou muitas coleções, tanto no passado como na atualidade, em assimiladoras acríticas de obras que, em muitos aspectos, não foram desejadas, nem planejadas. Nesse tocante, a doação enquanto ação afirmativa para a constituição de um patrimônio transforma-se em ônus para os gestores, uma vez que a responsabilidade de salvaguarda das obras exige investimentos em pesquisa, conservação e divulgação contínuos. [8]

Há evidentemente uma ideologia por trás do problema colocado aqui. Se algumas doações chegam aos museus de modo não propositivo, alocando nos acervos obras que não estão exatamente em consonância com a história das instituições e suas ambições, isso significa que existe a noção de que acervos têm, ou deveriam ter, alguma coerência patrimonial e uma direção para suas coleções em função de um projeto

7. Utilizo o termo na acepção dada por Agamben: "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes". AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó, SC: Argos, 2009, p.40.

8. AMARAL, A. "500 anos de Carência". In: *Textos do Trópico de Capricórnio* (Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil). São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 325.

cultural definido. E mais, a ideia de uma coleção com finalidades específicas e objetivos ativos no que concerne à assimilação de obras exige espaços museais conscientes de sua própria história e da função pública que ocupam em suas comunidades. Eis que surge o primeiro problema em relação a esses pressupostos. Museus de arte funcionam de modos distintos em comunidades distintas; isso significa que práticas museológicas profissionais não são aplicadas da mesma maneira e na mesma direção. Um acervo coerente com as práticas do mercado de arte, alinhado à crítica especializada e devoto das tradicionais narrativas da história da arte, nem sempre foi possível. Além disso, no Brasil, são raras as instituições museológicas que conhecem "a profundidade de seu acervo" [9]. Conhecimento advindo da sistemática e contínua pesquisa.

"Outro ponto crucial é que a vulgarização da doação transformou muitas coleções, tanto no passado como na atualidade, em assimiladoras acríticas de obras que, em muitos aspectos, não foram desejadas, nem planejadas".

A noção própria do que venha ser uma coleção pública coerente possui suas variações. Tomemos apenas um aspecto como exemplo: a horizontalidade de uma coleção. Para algumas instituições, garantir que seu acervo contenha um panorama de "toda" a produção em artes visuais permanece como uma ambição legítima, alguns dirão democrática. Essas instituições não se embaraçam com frequência diante de acervos heterogêneos onde os limites classificatórios são muitas vezes ignorados. Nesse sentido, a heterogeneidade é um parâmetro de coerência, independentemente do exercício museológico e historiográfico de que a instituição lance mão, a pluralidade cultural é um valor mais extensivo que o enquadramento numa ordem tipológica qualquer. Geralmente são instituições que precisam ocupar-se, quase exclusivamente, da memória da produção visual de uma dada comunidade. Suas coleções permanentes estarão dedicadas tanto a obras que se acomodam às narrativas canônicas da história da arte, preenchendo silenciosamente os nichos a elas dedicados (arte moderna, arte contemporânea, arte colonial, arte acadêmica etc.), quanto **à**quelas obras que, mal acomodadas no sistema classificatório convencional, resistem nas reservas técnicas (toda a fatura de obras tipificadas no quadrante de "arte popular", por exemplo).

Do outro lado, inúmeras instituições esforçam-se para conter em seus acervos apenas obras reconhecidas dentro do estatuto do artístico atualizado. Museus de arte contemporânea recorrentemente empenhados

9. POULOT, Dominique. "Museu, nação, acervo". In: BITTENCOURT, José Neves et. al. *História representada: o dilema dos museus.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 36.

em garantir obras que respondam a essa tipologia movente, ávidos por todo um campo de experimentações; coleções devotadas à arte sacra que insistiram no legado material oferecido pelo conforto simbólico de obras de outros séculos, majoritariamente cristãs; acervos com diferentes gerações de obras modernistas dedicados a construir genealogias que garantam o interesse das futuras gerações pelas "vanguardas" do século XX. Enfim, instituições que tentam manusear coleções mais delimitadas, buscam completar "lacunas" do acervo com novas assimilações e aderem a representações e discursos que deem nexo ao patrimônio que gerenciam. Geralmente são instituições que herdaram acervos heterogêneos, mas que se dedicam a dar visibilidade e garantir assimilações dentro de programas patrimoniais e estéticos específicos. Para elas, a coerência está na especialidade do que preservar. Assimilações de obras dentro do modelo enciclopédico de acumulação são declaradamente evitados.

"(...) a ideia de uma coleção com finalidades específicas e objetivos ativos no que concerne à assimilação de obras exige espaços museais conscientes de sua própria história e da função pública que ocupam em suas comunidades".

Essa análise que contrapõe a horizontalidade da coleção, no que diz respeito à especificidade (verticalidade), tem apenas um valor geral. Contudo, a aproximação de um único valor que possa tipificar um acervo depõe sobre o quanto o fenômeno da doação pode reverberar de modos distintos em instituições tão diversas. É claro que os exemplos acima são frutos de relações indiretas, complexas, e não enquadramentos esquemáticos. Muitas dessas relações são hoje bem conhecidas, mas podem não ter sido inteiramente compreendidas as suas implicações para o debate sobre rememoração, visibilidade e representação das coleções dedicadas às obras de arte. Vale como exercício propor, fugindo a toda apreciação sistemática e unívoca de um fenômeno tão complexo quanto a doação, uma leitura sintética, que permita a outros pesquisadores desenvolver seus próprios questionamentos sobre o assunto.

Da Doação

A doação direta aparece nos livros de tombamento e nas atas de cessão como a modalidade mais frequente na constituição das coleções dos museus de arte brasileiros. Salvo algumas exceções, que decerto devem existir, a maioria dos museus brasileiros foi fundada graças a doações

realizadas diretamente aos mantenedores e gestores das instituições. Como vimos, os colecionadores privados notabilizaram-se por doações que geraram diferentes dimensões de acervo. O ato de colecionar obras de arte constitui em boa medida uma prática de legitimação do gosto de quem possui as obras. Colecionar está diretamente ligado aos processos de distinção social e cultural, como bem nos lembra Pomian [10]. Distinção que agrega tanto valores como habilidade e curiosidade intelectual quanto o reconhecimento do poder e do prestígio econômico dos colecionadores. [11]

Sendo assim, nenhuma doação é neutra ou inconsequente diante das múltiplas camadas de mediações internas e externas que a envolvem. Em nosso caso, ocorre a transferência de bens que representam o olhar específico daquele que coleciona, ou melhor, uma visão particular, proprietária, de certas escolhas para instituições dedicadas à preservação e memória coletiva. Para Meneses, as obras doadas são suporte da "auto-imagem dos doadores" [12]. Quando uma coleção é doada a instituições museais públicas, deixando o ambiente individual e doméstico dos colecionadores, agrega-se, ainda, a esse processo o valor da "generosidade" conferida a quem realiza a doação:

> A doação voluntária para o Estado sempre implica em uma troca de interesses, que se dá mais no campo simbólico do que no econômico. A figura do doador, seja na figura do organizador da coleção ou de seus herdeiros, estará a partir de então reconhecidamente atrelada à própria coleção, reafirmando seu papel social, seus gostos requintados e sua contribuição para proteção do patrimônio coletivo[13]

Como observa Almeida, o elo entre o colecionador e a instituição que recebe a doação cristaliza-se com a assimilação da coleção. Certamente, a amplitude das doações de colecionadores privados é distinta. Quanto mais grandiosa for a doação, seja pela quantidade seja pelo prestígio das obras, tanto mais o colecionador fixa-se às narrativas das instituições. Algumas delas definem o poder do doador sobre a própria dinâmica histórica do museu, como é o caso de Chateaubriand na fundação do museu pernambucano, **já citado**, e na criação do Museu Regional de Feira de Santana, que recebeu do empresário a doação de 30 obras de artistas ingleses, produzidas nos anos de 1950 e 1960. Uma doação ímpar que

10. POMIAN, Kristof. "Coleção". In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

11. Numa simplificação polêmica, o economista Don Thompson classifica o desejo de colecionar arte na mesma dinâmica dos "bens de status" do consumo de luxo; THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012, p. 27.

12. MENESES, Ulpiano T. B. de. "A exposição museológica e o conhecimento histórico". In: FIGUEIREDO, B.G. & VIDAL, D.G. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 29.

13. ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de. "O 'colecionismo ilustrado' na gênese dos museus contemporâneos". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, no 33, Rio de Janeiro, 2001, p. 133.

definiu a política de visibilidade da instituição até os dias atuais, uma coleção "única em um museu brasileiro"[14].

Não raro encontramos, dentro dessa modalidade de cessão, assimilações de obras que constroem uma sobreposição entre a coleção e a própria instituição que as abriga. Trata-se, frequentemente, de colecionadores que manifestaram alguma preocupação com a publicidade de suas coleções ou mesmo dedicaram-se à criação de museus que as abrigasse. Exemplos marcantes não faltam: a coleção do industrial Raymundo de Castro Maya[15] e a coleção de arte popular de Jacques Van de Beuque[16]. Frequentemente essas doações são seguidas de condições estritas para que, por exemplo, a coleção não possa ser desmembrada, ou ainda, que deva ocupar espaços expositivos permanentes.

Ainda que os colecionadores tenham presença destacada na história das coleções dos museus, são os artistas os maiores doadores. Os criadores foram essenciais para a constituição de museus e acervos em todo o país. Alguns exclusivamente dedicados **à** própria obra dos cedentes, mas a maioria configurada por doações em coleções heterogêneas. É evidente que a presença de obras em acervos públicos compromissados com a comunicação e salvaguarda confere ao artista o duplo sentido da autoridade: o reconhecimento autoral, dentro do estatuto do artístico de sua produção, e a patrimonialização de seu trabalho. Uma premissa que muitas vezes se inverte, na medida em que o museu, ao acolher obras de artistas renomados, qualifica-se diante do sistema da arte (crítica, artistas, colecionadores, historiadores, educadores, gestores, mídia etc.). Este foi o impacto da doação realizada pela artista goiana Ana Maria Pacheco ao Museu de Arte Contemporânea de Goiás em 2000. Dona de uma carreira internacionalmente reconhecida, Pacheco doou cerca de cinquenta gravuras ao museu goianiense[17]. A instituição, que já contava com duas obras da artista, pôde ampliar sua representação no acervo e inscrever-se como mantenedora de peças de valor e reconhecimento internacional.

Embora menos frequente, às vezes, é o doador-colecionador que configura o prestigio da prática de cessão, tornando-se, por si só, o elemento narrativo privilegiado do discurso patrimonial do museu. Este foi o caso da doação realizada por Pietro Maria Bardi à coleção da

"Ainda que os colecionadores tenham presença destacada na história das coleções dos museus, são os artistas os maiores doadores".

14. CERQUEIRA, Yvone. "Coleção de Pinturas Inglesas do Museu Regional de Feira de Santana". In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu Regional de Arte de Feira de Santana, Bahia*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p. 8.

15. Encontrada hoje nos Museu do Açude e no Museu da Chácara do Céu, na cidade do Rio de Janeiro.

16. Coleção abrigada pelo Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro.

17. Revista *Economia & Desenvolvimento*: "Museus traduzem a riqueza histórica e cultural de Goiás", Goiânia, abril/junho de 2004, p. 93; Jornal *O Popular.* "Mostra de Ana Maria Pacheco termina amanhã". Texto de Irene Tourinho. Goiânia, 02 de dezembro de 2000.

Pinacoteca Estadual de Mato Grosso do Sul em 1984, coleção herdada posteriormente pelo Museu de Arte Contemporânea do estado. [18] A doação de um importante crítico, colecionador e historiador como Bardi conferia às peças legitimidade e distinção.

O impacto das doações diretas nos acervos existentes pode ser medido pelo modo como a política de visibilidade da coleção é alterada. Um exemplo pontual ocorre quando o pintor Waldomiro de Deus, em 1995, doou 25 obras para o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, tornando-se o mais representativo artista na coleção da instituição até aquele momento. Com a doação, o artista transformou sua produção em citação obrigatória para os possíveis regimes de visibilidade do acervo. Podemos dizer o mesmo sobre a doação de 138 obras para o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul pela família da artista Vania Pereira, em 2002. A incorporação de parte importante de sua produção foi pretexto para transformá-la na "artista mais significativa no patrimônio público da arte sul-mato-grossense", segundo o então diretor do museu, Humberto Espíndola, [19] que, rememorando todas as doações que marcaram o acervo da instituição, lembra: "Nada mais importante para o sonho de um artista do que ter parte significativa de sua obra em um museu onde sua criação possa ser reconhecida com amplitude". [20]

"O impacto das doações diretas nos acervos existentes pode ser medido pelo modo como a política de visibilidade da coleção é alterada".

Como no caso de Pereira, na matemática que contabiliza artistas como doadores, suas famílias ocupam um papel crucial. Em boa medida, são os familiares os responsáveis pelas doações ofertadas aos museus. Geralmente a doação das coleções privadas dos artistas pode completar acervos públicos heterogêneos, como ocorreu em 2002, quando o Museu de Arte de Ribeirão Preto recebeu 252 gravuras do artista e crítico Pedro Manuel-Gismondi. A coleção foi acompanhada da doação de documentos, de livros e de objetos pertencentes ao artista, o que acabou conferindo ao museu a responsabilidade de garantir a preservação de sua memória pública, numa acepção mais ampla que aquela conferida apenas pelas obras de arte. Mas há também as doações que fundam instituições dedicadas exclusivamente à memória dos artistas. O Museu Lasar Segall (São Paulo), o Museu Willy Zumblick (Tubarão-SC), o Museu Mutillo La Greca (Recife) e o Museu Lídia Baís (Campo Grande-MS) são exemplos

18. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. "Com Cultura: tradição, multiculturalidade e inovação. Os caminhos do artesanato". In: *Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande.* Ano I, no 1, 2005.

19. MALDONADO, Rafael. "Vania Pereira. Panorama retrospectivo". *Folder da exposição.* Campo Grande: FCMS, 2003.

20. *Idem.*

públicos dessa categoria em diferentes recortes e abordagens biográficas.

Ainda é recorrente a solicitação aos artistas e seus familiares de doações de obras, o que efetivamente revela a inexistência de sólidas políticas de aquisição das instituições públicas, dificultando a atualização e a manutenção de acervos. Tal prática reforça a premissa de que a salvaguarda da produção da arte brasileira depende de seus criadores e herdeiros. [21] O papel colecionador do Estado é dependente da "generosa" seleção e cessão dos artistas.

21. TAVARES, Ana Maria. "Entrevista". *O Estado de São Paulo*, 05 mar. 2006. Antologia Pessoal, Caderno Cultural.

Nas últimas duas décadas, também se destacaram as associações de amigos dos museus, clubes de colecionadores e grupos correlatos. As "associações", geralmente concebidas como fomentadoras auxiliares capazes de realizar procedimentos técnicos e burocráticos não possíveis aos gestores públicos, intermediam processos de assimilação pontuais. Suas doações, em muitos casos, podem ser configuradas como "compras" estimuladas pela própria instituição. Como antecedentes dessas

Acervo: Museu de Arte Moderna da Bahia

Detalhe de *O Touro* (1928), um óleo sobre tela, de Tarsila do Amaral, foi uma doação de Gileno Amado, do Banco da Bahia e da Tabacaria Brasil ao Museu de Arte Moderna da Bahia.

associações, encontramos a mesma prática em grupos devotados ao mecenato moderno, perceptível no Brasil desde o final da década de 1940, que reunia políticos, empresários e intelectuais. Algo como a articulação do político Gileno Amado que, junto ao Banco da Bahia e à Tabacaria Brasil, doou para o Museu de Arte Moderna da Bahia *O Touro (Boi na floresta*) de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela de 1928 (fig.2), que figura até hoje como uma das obras cruciais para a visibilidade da coleção modernista do Museu de Arte Moderna da Bahia. [22]

Numa prática mais visível desde a década de 1990, temos as doações das galerias privadas, dentro de uma arquitetura própria do mercado de arte. Para galeristas e *marchands*, a presença da produção de artistas emergentes que eles representam e incentivam em acervos públicos é um passo importante e decisivo para legitimação de uma carreira e sua possível valorização posterior. São majoritariamente doações que envolvem jovens carreiras ligadas à arte contemporânea. Alguns museus enriqueceram seus acervos graças a doações de galerias; é o caso do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife (fig.3), e do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Instituições financeiras ocupavam-se, até recentemente, de doações às instituições museológicas. Alguns desses bancos dedicaram-se a adquirir obras que repassavam a museus locais, como a Caixa Econômica do Estado de Santa Catarina, o Banco Espírito Santo, o Credit Suisse e o Banco Real. Outras cessões foram decorrências de doações-incorporações de coleções pertencentes a instituições que encerraram suas atividades. Um caso clássico foram as 190 obras da Caixego incorporadas pelo Museu de Arte Contemporânea de Goiás em 1991. Há ainda doações pertencentes a centros culturais vinculados e mantidos por instituições financeiras, como o Itaú Cultural, que realizou doações de gravuras nos anos de 1990 para diferentes museus brasileiros, em especial de mestres gravadores, como Renina Katz, Evandro Carlos Jardim e Maria Bonomi. Também é conhecida a doação de obras em papel provenientes do Banco Central nos anos de 1994 e 1997[23]. Graças ao BC, quarenta e duas instituições museais passaram a possuir obras de artistas renomados do modernismo brasileiro como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Clóvis

22. MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. "Tarsila do Amaral é o nome de maior vulto da primeira geração de modernistas representada no MAM". São Paulo: Banco Safra, 2008, p. 18.

23. Sabemos que, na "economia da doação", os desenhos e gravuras foram (são) mais comuns que as outras técnicas. Para os artistas, campeões das cessões, a escolha pelas técnicas gráficas e pelos múltiplos oferece menor ônus. A presença do papel como suporte privilegiado em tais coleções não diminui o peso ou a importância de seus acervos, antes assevera a necessidade de políticas aquisitivas propositivas; OLIVEIRA, *op.cit.*

Graciano, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Marcelo Grassman, Maciej Babinski, entre outros[24]. Tal doação criou um nexo comum entre coleções diferentes, como as do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

Na esteira de uma tendência cada vez mais evidente, ainda, estão grandes instituições que se mobilizam para "estimular" doações de grandes empresas e colecionadores. Nos últimos anos, a preferência pela cada vez mais valorizada arte contemporânea brasileira tem feito museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo receber obras diretamente das feiras de arte, algo impensável no passado recente.

Do mesmo modo, quando recursos públicos são utilizados para adquirir diretamente obras no mercado, instaura-se um acalorado debate sobre os valores estéticos e históricos utilizados, os montantes desprendidos, a finalidade das aquisições e os sujeitos de mercado envolvidos. Não poderia ser diferente, recursos públicos utilizados diretamente no mercado de arte demandam debates e críticas. Surpreendente se tais procedimentos suscitassem indiferença dos agentes preocupados com as coleções e a memória das artes visuais no país. Embora possam ser ações examinadas e discutidas — como a aquisição pelo MAC-USP, por meio

24. RODRIGUES, Rachel Vallego. "Transitoriedades: uma coleção, diversos museus" In: MONTEIRO, R.H.; ROCHA, C. (orgs.). *Anais do VI Seminário de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.* Goiânia: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2013, p.138.

Foto: Breno Laprovítera / MAMAM

Bandeira 30598 (1998), tinta acrílica sobre tela, de Emmanuel Nassar. Uma doação da Galeria Milan Antonio ao Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

do Shopping Iguatemi, de peças de Patricia Osses e Rosangela Rennó na SP-Arte de 2011, ou a recente compra direta do painel *Primeira Missa* de Candido Portinari, de 1948, pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), por cinco milhões de reais em favor do acervo MNBA —, não se pode reprovar o tardio interesse do Estado pelo fortalecimento de coleções públicas brasileiras. Ao contrário, se estamos dispostos a debater sobre como recursos públicos e privados são utilizados em prol dos acervos, deveríamos, igualmente, discutir que doações de obras estão sendo aceitas por nossas instituições.

"Há, ainda, um lado deletério da doação que não pode ser esquecido. Museus são assediados a aceitar doações, que em muitos casos objetivam a legitimidade simbólica conferida pela coleção pública".

A "doação" e as políticas aquisitivas

A indicação de que uma peça foi doada pode funcionar, em momentos precisos, como um falseamento de outras práticas de assimilação. Muitas vezes as doações de artistas inscritas na documentação museológica dissimulam o que podemos denominar de "doação assistida", quase compulsória. De fato, uma prática de escambo deliberada, em que o artista oferece às instituições museais uma ou mais obras em forma de pagamento pela ocupação de um dado espaço expositivo. Uma parcela considerável do primeiro acervo do Museu de Arte de Brasília, herdada da coleção da Fundação Cultural do Distrito Federal em 1985, provinha dessas doações-pagamento.[25] Outra forma que merece ressalvas é a "doação anônima". Muitos doadores optaram pela censura da divulgação de seus nomes. Entretanto, o anonimato pode dissimular a falta de informações sobre a procedência da obra. Neste último caso, a "doação" surge como categoria alternativa para legalização da obra no acervo numa perspectiva meramente documental. Uma opção que pode eclipsar outros dispositivos de assimilação.

Há, ainda, um lado deletério da doação que não pode ser esquecido. Museus são assediados a aceitar doações, que em muitos casos objetivam a legitimidade simbólica conferida pela coleção pública. As motivações políticas que orientam museus públicos a assimilar obras que não interessam a seus acervos são raramente confessadas. Muitas peças adentraram nas coleções públicas à revelia da decisão de seus gestores

25. "Quanto às incorporações provenientes dos pagamentos percentuais (20% sobre as vendas das exposições), o que se pode dizer é que nem sempre o artista cedeu à entidade o melhor do que expôs. Disso resultou uma discrepância qualitativa, que novas doações e/ou aquisições deverão sanar. Também aqui seria de desejar-se uma política de doações a partir de propostas do Museu". ANDRADE FILHO, João Evangelista de. Museu de Arte de Brasília. *Catálogo de acervo e exposição. Brasília*, Governo do Distrito Federal, 1985, p.13.

diretos. Na última década, muitos museus, entre eles os menores, têm optado pela adoção de conselhos consultivos responsáveis pelas políticas aquisitivas das instituições. Conselhos que deliberam sobre aceitar ou não uma determinada doação. Evitam, dessa forma, assimilações conduzidas exclusivamente por fatores políticos que ignoram pareceres técnicos.

Ao ampliar o debate sobre a política aquisitiva, por meio desses conselhos técnicos, os museus munem-se de argumentos para negar doações inadequadas às coleções que gerenciam. No entanto, a rejeição de doações é um tabu tão evidente quanto a discussão de uma política de desaquisição, como bem demonstra a polêmica recusa do Museu de Arte Moderna de São Paulo da doação de quatorze obras do renomado pintor paulista Arcangelo Ianelli. Não nos cabe aqui discutir o valor da doação ou o porquê da instituição recusá-la, o que se evidencia na polêmica é um discurso patrimonialista que não admite que um museu recuse uma doação. [26] Bianca Knaak lembra-nos de que o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul não aceitou a doação de uma pintura de 17m de Dudi Maia Rosa: "o MAC/RS, responsavelmente, declinou da oferta por falta de condições técnicas para acomodação do trabalho". [27] Seja pela política de gestão de uma coleção, seja porque a instituição não possui capacidade de salvaguardar uma ou mais obras, a recusa de doações, cada vez mais conscientes e frequentes, precisam ser respaldadas por um debate técnico e político transparente, uma vez que estamos, no presente, elegendo o que conservaremos para pesquisas futuras. Sabemos que o enquadramento do patrimônio na atualidade é um dos mais árduos debates entre gestores, pesquisadores e artistas.

"Ao ampliar o debate sobre a política aquisitiva, por meio desses conselhos técnicos, os museus munem-se de argumentos para negar doações inadequadas às coleções que gerenciam".

Os exemplos aqui apresentados contêm uma espécie de denominador comum que, de algum modo, subdetermina as estruturas que compartilham. O que eles têm em comum é a urgência da assimilação de obras por acervos carentes de aquisições. Nossa perspectiva, desde o início, repousa no fato de que a predominância das doações evidencia o deslocamento de decisões coletivas, de ordem pública, para deliberações privadas. Nossa tentativa de explicação não tem nada de original ou de muito rigoroso, apenas alerta museólogos, gestores, historiadores da arte e outros pesquisadores da necessidade de compreender que uma

26. Sobre o assunto ler: Jornal *O Estado de São Paulo*, "O caso Ianelli: a polêmica em torno da recusa do MAM-SP em receber 14 obras em doação", texto de Olívio Tavares de Araújo, São Paulo, 08 de setembro de 2011.

27. KNAAK, Bianca. "Apontamentos sobre modos de ser (e não ser) museu de arte contemporânea em Porto Alegre", *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, n.º 2, FCI/UnB, p. 88-89.

parcela considerável do nosso patrimônio artístico foi colecionada graças a essas decisões privadas. Dezenas de museus e acervos brasileiros são de fato criações decididas pela vontade de colecionadores, de artistas e de "mecenas". Espera-se que as doações continuem e que as instituições museais possam contar com elas para o fortalecimento de suas coleções. Contudo, depender exclusivamente desse dispositivo para a constituição dos acervos é perpetuar a ideia de que museus são apenas "depósitos-receptáculos" gestores de coleções e não formuladores de políticas de memória, aptos a adquirir a arte que julgam pertinente para as comunidades que atendem e representam. ■

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é doutor em História pela Universidade de Brasília e professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte na mesma instituição. É ainda editor-chefe da Revista Museologia & Interdisciplinaridade. Autor de Museu de fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil (2010) e Instituições da Arte, ao lado de Maria de Fátima Morethy Couto (2012).

Muito além dos sambaquis:

A publicização da Arqueologia na Alameda Brüstlein/Joinville SC

TEREZINHA BARBOSA
ANA CLAÚDIA BRÜHMULLER
PRISCILA GONÇALVES
FLÁVIA C. ANTUNES DE SOUZA

"O caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial [...] o usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo".

Michel de Certeau

40 anos de atuação com o público: um breve histórico

O Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville-MASJ abriu suas portas em 14 de outubro de 1972. Apesar de ter sido criado em um cenário de práticas museológicas tradicionais, comuns para década de 70, é possível identificar através das chamadas jornalísticas da época que a

prática educativa se fez presente desde sua abertura, adotando o discurso de "Educação para o povo" e de "Museu que não educa não é museu", entre outras.[1] Na concepção inicial dos idealizadores do MASJ, o objetivo era abrir as portas para o público, criando uma estrutura significativa, permitindo e envolvendo a comunidade.

Em 1973, com o projeto "A Escola no Museu", inicia-se a primeira ação educativa do museu, com a intenção de estabelecer relações com o ensino formal. Pouco tempo depois, em 1976, o museu faz sua primeira ação extramuro, com o projeto "O Museu na Escola", indo até a escola com expositores transportáveis, possibilitando a aproximação dessas instituições com a problemática do museu.

Os projetos "A Escola no Museu" e "O Museu na Escola" foram os primeiros projetos educativos propostos, sendo que o conceito de *educação patrimonial*, como metodologia, foi introduzido somente a partir do final da década de 1980. Esta metodologia, que começou a ser utilizada nos museus brasileiros a partir de uma experiência inglesa, consiste no ensino baseado na exploração sensorial da cultura material, ou seja, é o processo de construção do conhecimento que considera o objeto como fonte primária do mesmo. [2] Nesse período, foram desenvolvidas atividades piloto no MASJ, e, em 1988, foi criado o primeiro projeto educativo embasado nos princípios da educação patrimonial, concebido por Maria Cristina Alves e Maria Cristina de Oliveira Bruno. [3]

O museu também ampliou sua relação com a sociedade com a elaboração de duas exposições itinerantes criadas na década de 1980: a exposição "Ossos para Ofício", que se propunha divulgar ao público uma pesquisa baseada na antropologia física com esqueletos humanos encontrados nos sambaquis; e a exposição "SOS Sambaquis", que apresentava a problemática da exploração dos sambaquis para fabricação de cal dentre outros tipos de agressões, bem como a importância de preservá-los. [4]

Mas foi com a exposição de longa duração inaugurada na década de 1990, chamada "Pré História Regional", que o MASJ trouxe ao público não somente informações contextuais da ocupação das populações sambaquianas na região, mas também apresentou de forma

1. TAMANINI. Elizabete. *Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville: um olhar necessário.* Dissertação de mestrado. Unicamp, 1994, p. 60.

2. HORTA, Maria de Lourdes et all. *Guia básico de educação patrimonial.* Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial. 1999.

3. TAMANINI. Elizabete. *Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville: um olhar necessário*. Dissertação de Mestrado. Unicamp. 1994, p . 95.

4. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Catálogo da exposição itinerante Ossos para Ofício.* Joinville, 2004.

interdisciplinar uma abordagem mais científica sobre os sambaquis, esclarecendo ao público o trabalho da arqueologia. Esta exposição exercitou a aproximação da pesquisa arqueológica com o visitante, fazendo abordagens sobre os trabalhos de campo e laboratório.[5]

O fato de a instituição possuir duas categorias de acervo, *ex situ* e *in situ*, amplia a necessidade de atuação do museu com outros públicos e caracteriza sua singularidade em relação a outras instituições museológicas.[6] O acervo *ex situ* do MASJ compõe-se de cerca de 45.000 artefatos, localizados na reserva técnica, que estão subdivididos em etnográfico e arqueológico pré-colonial e histórico. Já o acervo *in situ* constitui-se dos sítios arqueológicos mapeados em Joinville, que compreendem duas oficinas líticas, três estruturas subterrâneas, um sítio lítico e 41 sambaquis, sendo que desses últimos pelo menos dez encontram-se na área urbana de Joinville.[7]

Nesse contexto arqueológico, é na década de 1990 que o museu inicia uma experiência de maior aproximação com comunidades circunvizinhas aos sambaquis, com o "Projeto de Reurbanização e Preservação do Sambaqui Espinheiros II de Joinville".[8] As ações na ocasião mobilizaram principalmente o público escolar, além da população de entorno[9] do sítio. Estas ações *in situ* consagram ainda mais o potencial cultural de um sambaqui, aproximando a população mobilizada do patrimônio que a cerca e do qual é herdeira.

Todo esse histórico de ações reforça a função social dessa instituição que prioriza o estreitamento de laços com a sociedade, a fim de que os diversos segmentos se apropriem de seu patrimônio. As décadas de 1990 e de 2000 consolidaram sobremaneira o papel dessa instituição na cidade, inclusive com o reconhecimento nacional de seu Programa de Atendimento Educativo, direcionado ao ensino formal. Esse programa foi contemplado pela edição 2007 do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade e preconizava o atendimento sistemático de alunos do ensino formal, bem como a formação de professores de escolas públicas localizadas próximas a sítios arqueológicos.

Embora o principal público do MASJ tenha sido ao longo desses 40 anos o ensino formal, o objetivo tem sido ampliar o atendimento a outros

5. Essa reflexão pode ser conferida também em BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. "Um olhar museológico para a arqueologia: a exposição Pré-História Regional de Joinville Santa Catarina". In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 1991, p. 113-129, e em BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. "O MASJ e o futuro da museologia". In: *Boletim MASJ*. Joinville. No 4, 1991, p. 32-38.

6. SOUZA, F. C. A. de. *A preservação do patrimônio arqueológico em Joinville/SC: desamontoando conchas e evidenciando memórias*. Dissertação (mestrado)-Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba,UFPR, 2007.

7. Os sítios arqueológicos pré-coloniais mapeados até o momento em Joinville podem ser conferidos em PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE, MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE. In: *Joinville: primeiros habitantes*. Itajaí, Editora Casa Aberta, 2010.

8. MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE. *Boletim MASJ*. no 3, Joinville, 1991.

9. Posteriormente outras comunidades circunvizinhas a sítios arqueológicos também foram atingidas por ações educativas do MASJ, como as do entorno do Sambaqui Rio Comprido e do Sambaqui Lagoa do Saguaçú (dentro do Parque ambiental da Caieira), por exemplo.

10. MACHADO, Gerson; SOUZA, Flávia C. Antunes. "Exposição Itinerante "Afinal, o que é Arqueologia? Experimentando a inclusão social". In: *Cadernos do CEOM*. Chapecó: Argos, 2005, p. 275-286.

grupos da sociedade. Nesse sentido, uma das principais estratégias do MASJ é promover o acesso universal ao patrimônio sob sua guarda, envolvendo o público visitante em ações educativas que provoquem algum tipo de experimentação/aproximação com a Arqueologia.

Uma das ações mais efetivas nesse aspecto aconteceu no ano 2000 com a criação de uma nova exposição itinerante, que tinha como intenção discutir aspectos referentes à Arqueologia e à preservação. A exposição itinerante "Afinal, o que é Arqueologia?" apresentava o tema de forma lúdica e com novos e importantes desafios para a instituição. [10] Ampliar com a sociedade a discussão sobre patrimônio, abrangendo tanto seu aspecto material quanto imaterial, foi o primeiro desafio. Apresentar a Arqueologia sob o ponto de vista de sua contemporaneidade, analisando espaços e lugares enquanto sítios históricos, também foi um grande salto na percepção da questão arqueológica na cidade. E, além disso, possibilitar o acesso dos mais diversos públicos, incluindo os portadores de deficiências, culminou nos grandes desafios enfrentados pela equipe com essa exposição. Para alcançar esses objetivos, foi empregada uma linguagem inclusiva, possibilitando ao público o acesso a informações e a sensações ainda não experimentadas anteriormente.

"O fato de a instituição possuir duas categorias de acervo, ex situ e in situ, amplia a necessidade de atuação do museu com outros públicos e caracteriza sua singularidade em relação a outras instituições museológicas".

Exercitando com a sociedade o entendimento de que outros espaços significativos da história da cidade também podem ser inquiridos a partir das lentes da Arqueologia, em 2005, o MASJ vai além de seu objeto original de pesquisa, os sambaquis, e participa do projeto "Cemitério do Imigrante: Pesquisa, Interdisciplinaridade e Preservação", [11] propondo um novo desafio para a sua equipe. Esta ação extramuro traz novas abordagens e formas de interpretações, possibilitando a exploração de outros espaços de memória na perspectiva de um sítio arqueológico, [12] nesse caso, um sítio arqueológico histórico. [13]

Nesse projeto, o objeto de pesquisa foi o primeiro cemitério protestante da colônia Dona Francisca (Joinville), conhecido por Cemitério do Imigrante. Uma das peculiaridades desse cemitério é que além de materializar a imigração e colonização de povos sempre lembrados e mencionados, também foram encontrados registros de sepultamentos de negros neste local. Essa pesquisa trouxe à sociedade de uma forma geral,

11. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. "Arquivo Histórico de Joinville, Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville". In: *Projeto Cemitério do Imigrante: pesquisa, interdisciplinaridade e preservação.* Joinville, 2005. (Documento Interno)

12. Correspondente à unidade do espaço passível de investigação, dotada de objetos intencionalmente produzidos ou rearranjados, que testemunham comportamentos das sociedades do passado. MORAIS, José Luis de. "Tópicos de arqueologia da paisagem". In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, no 10. São Paulo, 2000, p. 3-30.

13. Sítios arqueológicos históricos são testemunhos dos povos após o processo colonizador. Em Joinville esse debate ainda é muito recente, não havendo um cadastro oficial para essa tipologia de sítio.

inclusive aos gestores públicos, a possibilidade de refletir sobre a ação da Arqueologia em Joinville para além dos sambaquis. Outras pesquisas arqueológicas[14] ocorreram no município, propiciando o envolvimento da população local e a formação de professores. Um dos principais objetivos dessas pesquisas do ponto de vista da educação patrimonial e da arqueologia pública era facilitar a compreensão dos processos que envolvem uma pesquisa arqueológica a fim de tornar essa ciência cada vez mais publicamente acessível.

"Estas frequentes ações extramuros imprimiram ao MASJ uma aptidão para a metamorfose e fortaleceram a equipe para os diversos momentos de desconstruções e construções, presentes em sua história".

Estas frequentes ações extramuros imprimiram ao MASJ uma aptidão para a metamorfose e fortaleceram a equipe para os diversos momentos de desconstruções e construções presentes em sua história. Da mesma forma, prepararam a instituição para o desafio de trabalhar em 2012 num dos principais cartões postais de Joinville, a Alameda Brüstlein, também conhecida como Rua das Palmeiras.

A Arqueologia vai à Alameda

Em 2012 a Coordenadoria de Patrimônio Cultural de Joinville propôs um projeto[15] para a requalificação urbana da Alameda Brüstlein que consistia na

> "Restauração da pavimentação em paralelepípedo na via lateral norte, substituição da pavimentação por paver na lateral sul, retomada da via central entre as palmeiras com implantação de uma calçada em paver para pedestres, recuperação da rede de drenagens pluvial, melhoria na iluminação, colocação de bancos, colocação de lixeiras, implantação de espaço para apresentações culturais, implantação de suportes para educação patrimonial, recolocação de monumentos e execução de novo paisagismo". [16]

Por se tratar de um espaço público tombado e caracterizar-se arqueologicamente como um sítio histórico, todas as etapas da obra na Rua das Palmeiras[17] receberam monitoramento e salvamento arqueológico. O trabalho de monitoramento arqueológico

> "(...)é previsto na legislação brasileira no que se refere à salvaguarda do patrimônio arqueológico brasileiro, especificamente à Lei Nº 3924/61, à Portaria SPHAN 07/1988 e à Portaria IPHAN 230/2002. O mesmo consiste

14. Estação Ferroviária, Complexo Arqueológico do Parque Caieira, Sambaqui Cubatão I, entre outros.

15. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Alameda Brüstlein: projeto de requalificação urbana.* Joinville, Fundação Cultural de Joinville, 2012. (documento interno)

16. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. Fundação Cultural de Joinville. P*rojeto de monitoramento e salvamento arqueológico da Alameda Brüstlein.* Joinville, 2012. (documento interno)

17. Nesse artigo usaremos Rua das Palmeiras como sinônimo de Alameda Brüstlein.

em acompanhar a execução da obra de revitalização da Alameda Brüstlein, garantindo que as ações previstas não ocasionem impactos negativos sobre o patrimônio”. [18]

Além disso, para a realização de um exercício de salvamento arqueológico, [19] duas trincheiras foram abertas em diferentes pontos da calçada, escolhidos estrategicamente, devido à acumulação de materiais que podem ter se juntado desde a abertura da Alameda até os dias atuais. Um dos locais escolhidos para as trincheiras foi a calçada lateral da farmácia Minâncora, imóvel tombado pelo estado. E o outro, em frente à residência de numero 82, tombada pelo município, edificada no início do século XX e a mais antiga ainda preservada na rua. Com essa ação, mais uma vez o MASJ sai de seus muros e vai ao encontro da sociedade dizer da importância da leitura da cidade sob o aspecto arqueológico. (figura 1)

Trincheira ao lado da farmácia Minâncora - foto acervo MASJ

Um dos principais objetivos educativos desse projeto era fazer com que a Alameda Brüstlein fosse reconhecida também como patrimônio arqueológico, intercambiando com a sociedade os sentidos materiais e imateriais que justificam sua preservação.

Esse desafio veio mais uma vez ao encontro da missão institucional do MASJ, prevista em seu plano museológico que propõe “contribuir para o avanço do conhecimento sobre o patrimônio cultural visando ao estabelecimento de uma relação preservacionista dinâmica e interativa entre o patrimônio e a sociedade”. [20]

Nessa perspectiva, a equipe de educação patrimonial do MASJ[21] contribuiu com um importante trabalho que consistiu em abordagens e conversas com os passantes da Rua das Palmeiras, um lugar emblemático para a população de uma maneira geral, trocando informações acerca da história do local, bem como esclarecendo dúvidas sobre a intervenção arqueológica que estava acontecendo ali. Essas conversas e trocas de informações com o público foram de grande valia, tendo em vista que provocaram o estranhamento comum da sociedade com o desconhecido

18. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Projeto de monitoramento e salvamento arqueológico da Alameda Brustlein.* Joinville, Fundação Cultural de Joinville, 2012, p. 10. (documento interno)

19. O salvamento arqueológico é uma modalidade de pesquisa que pressupõe o desenvolvimento de projetos de recuperação de informações e vestígios arqueológicos. Os locais passam, então, por um processo que inclui pesquisa documental, fotografias, elaboração de plantas e escavação. O resultado final são relatórios de pesquisa, publicações, trabalhos apresentados em congressos, entre outros.

20. PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Plano Museológico.* Joinville, Fundação Cultural de Joinville/ MASJ, 2010. (documento interno)

21. As atividades relacionadas à pesquisa arqueológica de campo foram coordenadas pelo Setor de Arqueologia do MASJ.

Foto: Acervo MASJ

Trabalho de Arqueologia, na trincheira ao lado da farmácia Minâncora.

(a Arqueologia), mas extremamente necessário, quando o objetivo é conhecer o outro.

Historicamente, a Alameda oferece passagem ao casarão conhecido como Maison Joinville, hoje ocupado pelo Museu Nacional de Imigração e Colonização. Da mesma forma, as palmeiras presentes nesse local são reconhecidas por seu tempo de existência e seu significado dentro do contexto da história oficial da cidade.

Durante as abordagens, certa curiosidade, resistência e até um ar de desconfiança foram percebidos por parte da população e meios de comunicação, o que talvez se explique pela falta de entendimento das possibilidades de atuação da Arqueologia. De maneira geral, o trabalho da Arqueologia ainda é visto de forma fetichizada e muito relacionado aos sambaquis e, mais diretamente para as crianças, aos dinossauros. Embora o MASJ tenha atuado no Cemitério do Imigrante e na Estação Ferroviária, por exemplo, nunca tinha exposto de forma tão direta à população a possibilidade de ler a cidade *no* e *do* tempo presente, a partir da Arqueologia.

> *"Observar a construção da cidade em camadas de tempos e lembranças é a grande viagem proporcionada pela Arqueologia".*

Observar a construção da cidade em camadas de tempos e lembranças é a grande viagem proporcionada pela Arqueologia. Aguçar a percepção do público para além da pedra e cal, e para a diversidade de atores envolvidos, amplia a noção de patrimônio, uma noção tradicionalmente embasada no orgulho de saber que determinado espaço público ou monumento é obra de um importante sujeito ou pertenceu a um grupo elitizado ou aos colonizadores, como é o caso da Alameda Brüstlein. (figura 2)

Há muito mais pessoas e tempos envolvidos nesse espaço e a sociedade do presente é uma delas. A alameda não representa apenas uma passagem física da cidade, mas uma passagem mítica para um tempo repleto de personagens, que na visão de boa parte da população tiveram por desafio iniciar a construção da cidade onde se vive hoje.

Para Gonçalves, nos discursos sobre patrimônio se relata a história de uma coletividade, seus heróis e acontecimentos; principalmente lugares e objetos que "testemunharam" esses acontecimentos; os que narram essa história o fazem sob autoridade de outra coletividade qualquer, cuja memória e identidade são materialmente representadas pelo patrimônio. [22]

22. GONÇALVES, José Reginaldo Santos."Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero do discurso". In: OLIVEIRA, Lúcia Lipp: *Cidade: Historia e desafios.* Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002.

“Os discursos sobre o patrimônio podem ser bastante diversificados e são as lembranças e as memórias atreladas aos objetos e aos lugares que podem embasar uma atitude preservacionista ou não em relação a eles”.

Os discursos sobre o patrimônio podem ser bastante diversificados e são as lembranças e as memórias atreladas aos objetos e aos lugares que podem embasar uma atitude preservacionista ou não em relação a eles. Esses objetos ou lugares de memória podem ser coletiva ou individualmente representativos, ou ainda, serem completamente estranhos à nossa história pessoal. Mas o fato é que em algum momento um grupo ou em grande parte o Estado os definiu como *patrimônios*, [23] portanto, trata-se de uma herança nem sempre desejada.

Pierre Nora esclarece que os locais de memória são materiais e imateriais onde se cristalizaram a memória de uma sociedade, de uma nação, locais onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, possibilitando existir um sentimento de formação da identidade e de pertencimento[24]. Nesse sentido, o fato de a alameda ter sua trajetória ligada aos “fundadores” da cidade e a uma história oficial bem construída, ela tem o poder, enquanto lugar de memória, de despertar esse sentimento de pertencimento. Esse sentimento justifica o estranhamento das pessoas em relação à pesquisa arqueológica e uma consequente preocupação com a integridade física da Alameda.

Esse cenário que engloba a alameda e o Museu Nacional de Imigração e Colonização propicia para parte dos joinvilenses um elo com o passado dos “pioneiros”. No entanto, ao observar a Rua do Príncipe e a alameda, percebemos nitidamente a descaracterização dos imóveis históricos. Essa imagem atrelada à correria do dia a dia, ao comércio, e o intenso trânsito de pessoas nos fazem questionar até que ponto esse local realmente nos remete a alguma prática cotidiana do passado.

O trabalho da Arqueologia chama a atenção das pessoas para essa e outras questões. Para além da carga de memórias relacionadas a um passado longínquo, a Alameda, ou simplesmente Rua das Palmeiras, faz parte do quotidiano das pessoas que a ocupam hoje e agora. E conduzir a sociedade a essa reflexão é o grande diferencial dessa ação de educação patrimonial. Preservar significa apropriar-se dos patrimônios, reinventá-los, ressignificá-los e esse é o desafio das cidades modernas quando o objetivo é fazer conviver os diversos momentos da história local.

23. Património ou patrimônio cultural é o conjunto de todos os bens, materiais ou imateriais, que, pelo seu valor próprio, devem ser considerados de interesse relevante para a permanência e a identidade da cultura de um povo. O patrimônio é a nossa herança do passado, com que vivemos hoje, e que passamos às gerações vindouras.

24. NORA,Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*. São Paulo, PUC/SP, 1993.

Educação Patrimonial e Arqueologia Pública: outros diálogos na Alameda

Como mencionado anteriormente, durante os trabalhos com a população, pode-se observar que esse momento de parar, analisar e dialogar vinha acompanhado, na maior parte das vezes, de um discurso de nostalgia e orgulho que materializa na Alameda a cidade do trabalho e da ordem, formada por pioneiros dedicados, que traziam em si a "alma da cidade". [25]

A Alameda consolidada e eleita como patrimônio símbolo da cidade[26], e, portanto, seu principal cartão postal, ao ter sua rotina alterada pelas atividades de revitalização[27], despertou certo desconforto nos transeuntes causado pelos transtornos da obra e pela obrigatoriedade da mudança de trajeto já constituído e incorporado no seu cotidiano.

Uma equipe escavando a Alameda torna este lugar um objeto para questionamentos, provocando outro olhar para além da imagem bucólica que faziam ou consumiam sobre aquele espaço. Dentre os questionamentos e opiniões dos transeuntes, destacamos, por um lado, a preocupação com a vida das palmeiras[28] da rua, em função do seu status na composição daquele cenário, e por outro, manifestações em relação ao

Foto: Acervo MASJ

Uma arqueóloga trabalhando na Alameda Brüstlein

25. Conceito atribuído por Apolinário Ternes aos imigrantes europeus em *A construção da cidade.* Joinville, Editora Bartira, 1993.

26. No início dos anos 2000, uma emissora de televisão da cidade fez um concurso em parceria com a Secretaria de Turismo para eleger o lugar símbolo da cidade e, nessa ocasião, a Rua das Palmeiras foi escolhida como símbolo e cartão postal oficial de Joinville.

27. As obras de revitalização da Rua das Palmeiras aconteceram de março a junho de 2012.

28. Em 1867, o então diretor da colônia, Johann Louis Niemeyer trouxe do Rio de Janeiro, a pedido de Brüstlein, sementes de palmeira real do Jardim Botânico do Rio de Janeiro para serem plantadas na Colônia Dona Francisca. Após serem germinadas, e já com aproximadamente um metro de altura, foram transplantadas para o local que atualmente ocupam.

abandono da mesma e, por consequência, sua ocupação por uma parcela marginalizada da população. [29]

29. São moradores de rua, usuários de drogas e praticantes da prostituição que ocupavam diariamente aquele espaço.

A problemática que envolve os moradores de rua e usuários de drogas que ocupam diariamente aquele espaço[30] é colocada em um segundo plano, mesmo que sua presença ainda seja motivo de "incômodo". Ainda que seja nítido que problemas de cunho social e de saúde pública não se resolvem unicamente com a revitalização dos espaços urbanos, existe por parte de uma parcela da sociedade a visão equivocada de que a "higienização" de certos lugares pode, num passe de mágica, acabar com todos os "males".

30. A equipe do MASJ não teve a oportunidade de dialogar com esses grupos, pois, em geral, os mesmos utilizam a Rua das Palmeiras no período noturno.

Embora haja a identificação de um problema social naquela área por parte das pessoas que transitam pela rua, naquele momento a segurança das palmeiras do séc. XIX ganha destaque nos questionamentos. A preocupação parte tanto pela antiguidade das árvores, o que lhes confere importância temporal/histórica, quanto pelo efeito que causam para o consumo externo, ou seja, a imagem que a rua faz da cidade e para a cidade, conferindo-lhe identidade.

Por meio de constantes notícias nos meios de comunicação, que davam conta da destruição das palmeiras por conta das obras, as pessoas de bairros mais distantes deslocaram-se para o centro da cidade para ver de perto o estrago no cartão postal da cidade.

Essa situação se reverte em uma importante oportunidade para o MASJ dialogar com a sociedade e ampliar o debate com pessoas que em sua maioria não tem o hábito de se debruçar diretamente para as questões do patrimônio, da pesquisa e da preservação. Nesse sentido, o contato com a Arqueologia para a maior parte dos curiosos também se reverteu em um instigante encontro com o conhecimento. Nesse sentido, para Heraldo Elias Montarroyo, a

> "Arqueologia Pública é uma possibilidade, institucional, caracterizada pela relação de interdependência da Arqueologia (ciência) com as demandas do ambiente público (constitucionalidade). Nessa relação de interdependência, a Arqueologia desempenha contextualmente, a função de tecnologia pública destinada a produzir arque-informação, entre outros bens culturais estratégicos para determinada comunidade". [31]

31. MONTARROYOS, Heraldo Elias. "O desenho epistemológico da arqueologia pública: regras para construção de um relatório técnico-científico". In: *Revista História e história.* Org. Grupo de pesquisa Arqueologia Histórica da Unicamp. htp.www.historiaehistoria.com.br

Dessa forma, a visão tradicional, que restringia a Arqueologia simplesmente ou apenas ao processo de escavação, análise e interpretação dos artefatos por parte do pesquisador, é amplamente alargada, considerando como essencial nesse processo o envolvimento integral da comunidade na qual o objeto se insere, dando-lhe múltiplas possibilidades.

Pensando na aproximação entre Arqueologia e público os monitores do MASJ ficaram durante todo o período da escavação à disposição do público esclarecendo equívocos e possíveis preconceitos em relação à pesquisa arqueológica. Em muitos momentos houve a manifestação de que a ação da Arqueologia era desnecessária e até pirotécnica.

A preocupação com as palmeiras, expressa num primeiro momento

Ação de educação patrimonial
na Alameda Brüstlein

Foto: Acervo MASJ

torna-se o fio condutor para os questionamentos sobre o trabalho arqueológico e o entendimento desse trabalho para além dos sítios pré-coloniais[32] existentes na cidade. Essa aproximação dá uma nova dimensão à obra de revitalização e coloca a Arqueologia no cotidiano da cidade, chamando a atenção para os seus vários aspectos.

"(...) é indispensável que esse tipo de projeto, que atinge uma área de uso coletivo, conte com uma etapa de contato com a população anterior ao início das obras".

Para Bastos "O conhecimento das representações humanas oferece a maneira como os sujeitos sociais apreendem os acontecimentos da vida diária, as características do meio, as informações que circulam as relações sociais". O conhecimento dessas representações nos faz entender não só as preocupações em relação ao futuro da rua, evidenciadas pela obra, como a oportunidade do MASJ de alargar esse debate com a sociedade.

Considerando as etapas de observação, registro, exploração e apropriação previstas na metodologia de educação patrimonial, é indispensável que esse tipo de projeto, que atinge uma área de uso coletivo, conte com uma etapa de contato com a população anterior ao início das obras. Essa preparação possibilita que as opiniões, desejos e anseios da sociedade sejam considerados já na construção do projeto e debates mais delicados e profundos tenham mais tempo para serem amadurecidos pela coletividade dos atores envolvidos.

Entretanto, como em diversas obras públicas e privadas desse porte, nesse projeto não houve um planejamento prévio que considerasse essa demanda. Nesse sentido, para que a Arqueologia se torne realmente pública há que se construir um entendimento interno entre todos os órgãos envolvidos de que os processos arqueológicos longe de serem "entraves ao progresso" orientam, entre outros aspectos, o envolvimento da comunidade para o acompanhamento dos investimentos públicos e estimulam o seu interesse para os debates que decidem o que deve ser preservado e por que. [33]

É nesse movimento de aproximação e diálogo que nasce a curiosidade sobre as técnicas, a importância do objeto, a diferenciação entre sítio pré-colonial e histórico e a importância de um museu arqueológico para a memória local. (figura 3)

Naquele lugar de passagem, de vivência, marcado por um cotidiano movimentado, rápido, o caminho de todos os dias ganha uma nova

32. A maior parte dos sitios pré-coloniais existentes na cidade são do tipo Sambaqui, que se constituem em montes de conchas construídos artificialmente há mais ou menos 5.000 anos AP.

33. Esse debate pode ser conferido em MACHADO, Gerson; SOUZA, Flávia C. Antunes de; *et all. Educação patrimonial e arqueologia pública: experiências e desafios.* Editora Casa Aberta. Itajaí, 2013.

dimensão para as pessoas fazendo-as parar, observar e interpretar nem que seja por alguns minutos uma nova Rua das Palmeiras. Essa foi a tônica dessa modesta ação de arqueologia pública do MASJ, estimulando a população a um olhar mais detalhado e à formação de uma opinião baseada em outros conhecimentos recém-adquiridos.

O tempo ganha uma nova dimensão, a pesquisa arqueológica provoca, faz parar os mais apressados e ganha a atenção daqueles que já não correm contra o tempo, que param para compor críticas, tirando do lugar comum aquilo com que estavam acostumados, ou seja, a velha "Rua das Palmeiras".

Com o passar do tempo e a abertura da Rua Rio Branco, a alameda originalmente projetada para ser a entrada da casa que servia de sede administrativa da colônia desvincula-se do seu uso inicial, ganhando novos contornos e tornando-se lugar de lazer, de encontros e de outras práticas culturais do tempo presente.

A cidade entendida como sítio arqueológico é lugar de sucessivas ocupações e transformações que se sobrepõem em camadas. Perceber-se na leitura dessas camadas denota a possibilidade de compreender a grande diversidade de grupos que existem na construção de um espaço de uso coletivo como é a cidade, e a partir disso estimular a tolerância e o reconhecimento do papel de cada um nessa construção. Essa reflexão só se torna possível pela educação patrimonial que aliada à Arqueologia provocou, ainda que suavemente, as pessoas a repensarem o seu trajeto cotidiano.

Essas são apenas reflexões preliminares e essa experiência obviamente não se encerra nessa ação, nem mesmo as análises das impressões dos transeuntes encerram-se nesse artigo, mas antes apontam para a necessidade de a sociedade assumir de uma vez por todas que os processos arqueológicos fazem parte da dinâmica da cidade.

O incentivo a experiências de contato com o público como essa que aconteceu na Alameda Brüstlein possibilita o deslocamento dos objetos do cotidiano deles mesmos ou daqueles que os confeccionaram e faz sua atenção recair sobre aqueles que os estudam e interpretam. Dessa forma, a educação patrimonial e a arqueologia pública recriam a circulação desses

objetos e desses espaços de memória ampliando a construção discursiva em torno do patrimônio e de suas apropriações. ■

Terezinha Barbosa, Ana Claúdia Brühmuller e **Priscila Gonçalves** são graduadas em História e atuam como assistentes culturais-monitoras de museu no Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville desde 2010. A principal área de atuação delas é no atendimento ao público.

Flávia C. Antunes de Souza é mestre em História pelo PPGH da Universidade Federal do Paraná em 2007 e funcionária do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville desde 1996 onde ocupa a função de educadora de museu. Suas principais linhas de atuação são interação com a comunidade, atendimento ao ensino formal, formação de professores e comunicação museológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BASTOS, Rossano Lopes. "Representações sociais, patrimônio arqueológico e arqueologia pública". In: *Arqueologia e patrimônio da zona da mata mineira: São João Nepomuceno.* Org. de Ana Paula de Paula Lourdes de Oliveira. Juiz de Fora: Editar, 2004.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. "Um olhar museológico para a Arqueologia: a exposição Pré-História Regional de Joinville Santa Catarina". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo, 1991, p. 113-129.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. "O MASJ e o futuro da Museologia". In: *Boletim MASJ, Joinville*. Nº 4, 1991, p. 32-38.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Editora Vozes, 3º ed., 1998.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.* São Paulo, Annablume/FAPESP/SESC, 1997.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. "Teoria e métodos na arqueologia contemporânea: o contexto da Arqueologia Histórica". *Dossiê Arqueologias Brasileiras,* v. 6, nº 13, dez. 2004/jan. 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Cidade: Historia e desafios.* Rio de Janeiro, 2002.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras *et all*. *Guia* básico de *educação patrimonial.* Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Museu Imperial, 1999.

LONDRES FONSECA, M. C. "Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

MACHADO, Gerson; SOUZA, Flávia C. Antunes. "Exposição Itinerante "Afinal, o que é Arqueologia? Experimentando a inclusão social". In: *Cadernos do CEOM*. Chapecó: Argos, 2005, p. 275-286.

MACHADO, Gerson; SOUZA, Flávia C. Antunes de; *et all. Educação patrimonial e arqueologia pública: experiências e desafios.* Editora Casa Aberta, Itajaí, 2013.

MORAIS, José Luis de. "Tópicos de arqueologia da paisagem". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.* São Paulo, 2000, nº 10, p. 3-30.

MONTARROYOS, Heraldo Elias. "O desenho Epistemológico da Arqueologia Pública: regras para construção de um relatório técnico-científico". In: *Revista História e história.* Org. Grupo de pesquisa Arqueologia Histórica da Unicamp: http.www.historiaehistoria.com.br.

MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE. *Boletim MASJ.* Joinville, nº 1, 1990.

MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE. *Boletim MASJ*. Joinville, nº 3, 1991.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: A problemática dos lugares". In: *Projeto História.* São Paulo, PUC/SP, 1993.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Catálogo da exposição itinerante Ossos para Ofício*. Joinville, 2004.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. "Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville". *Projeto Cemitério do Imigrante: pesquisa, interdisciplinaridade e preservação.* Joinville, 2005 (documento Interno).

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE, MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE. *Joinville: primeiros habitantes*. Itajaí, Editora Casa Aberta, 2010.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Plano museologico.* Fundação Cultural de Joinville. Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, MASJ. Joinville, 2010 (documento interno).

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Alameda Brustlein: projeto de requalificação urbana.* Joinville, Fundação Cultural de Joinville, 2012 (documento interno).

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. *Projeto de monitoramento e salvamento arqueológico da Alameda Brustlein.* Joinville, Fundação Cultural de Joinville, 2012 (documento interno).

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. *Preservação do patrimônio cultural em cidades.* Belo Horizante, Autêntica, 2006.

SOUZA, F. C. A. de. *A preservação do patrimônio arqueológico em Joinville/SC: desamontoando conchas e evidenciando memórias.* Dissertação (mestrado). Curitiba, UFPR, 2007.

TAMANINI, Elizabete. *Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville: um olhar necessário.* Dissertação (mestrado). Campinas,UNICAMP, 1994.

TERNES, Apolinário. *A construção da cidade.* Joinville, Editora Bartira, 1993.

Potencialidades de musealização na Amazônia:

sítio arqueológico "Praça Frei Caetano Brandão", Belém-PA.

RAIZA GUSMÃO
FERNANDO MARQUES

Introdução

O presente trabalho busca apresentar, além dos resultados das análises de tratamento laboratorial de materiais estudados, proveniente de escavações realizadas na Praça Frei Caetano Brandão, reflexões acerca de sítios arqueológicos musealizados, assim como avaliar a proposta de musealizar o sítio em questão, através de estudos de potencialidades de musealização desse espaço. Busca-se levar em consideração ainda a contribuição para a sua divulgação e preservação.

Os estudos estão voltados para os sítios arqueológicos que são remanescentes do processo histórico desencadeado a partir do século XVI, início da colonização, que fazem parte também do grupo de estudo e de projeto intitulado "Arqueologia e História de Engenhos no Estuário Amazônico" que é desenvolvido na área de Arqueologia do Museu

Paraense Emílio Goeldi. O projeto visa o estudo arqueológico desses remanescentes do passado de colonização da Amazônia, bem como de seu sistema econômico e industrial (agroindústria canavieira), levando em consideração a arquitetura e a cultura material presente nesses locais. Como forma também de interpretar os processos históricos e culturais ocorridos entre sociedades europeias, indígena e negra, desencadeados dentro desses espaços bem definidos.

Mas os estudos também giram em torno de se pensar e propor novas abordagens acerca do patrimônio arqueológico, que visam não somente seus objetos, mas também a preservação e divulgação desse espaço, pensando em estudos de musealização de sítios que tenham potencialidades de contribuir para a visibilidade destes, para o conhecimento da sociedade e até chamar atenção de órgãos responsáveis pelo patrimônio. Embora reconhecendo que todos esses processos demandam tempo para se ter um resultado esperado, é importante ressaltar que a musealização de um sítio arqueológico já seria um ponto de partida para a implementação de medidas mais eficazes para a sua proteção,[1] ainda:

> "(...) deve ser acrescido o fato de que um sítio-museu é um espaço de produção e divulgação (comunicação) de conhecimento, o que o integra ao processo educacional, no sentido mais amplo; e o coloca na condição de mecanismo à disposição do exercício da cidadania. Também neste caso a questão remete ao preceito constitucional relacionado à obrigatoriedade de proteção dos elementos que integraram o processo de formação da sociedade brasileira". [2]

Então neste sentido, é necessário também pensarmos na interface Museologia-Arqueologia, pois é de conhecimento dessas áreas que as escavações arqueológicas geram uma grande quantidade de acervo, tanto quantitativo quanto qualitativo, cujos itens podem ser alvo de processos de musealização. [3] Num panorama da Arqueologia no Brasil, de acordo com Bruno, [4] vemos que há uma problemática por conta de um exílio da memória arqueológica, que contribui para um abandono e o esquecimento desse patrimônio arqueológico, e ainda conta com o não tratamento museológico desse acervo em muitos casos. "Se por um lado temos a Arqueologia como ciência voltada ao estudo da cultura

1. GUIMARÃES, Carlos M.; NASCIMENTO, Évelin L. M. "De sítio arqueológico a espaço musealizado: possibilidades e limites para a arqueologia mineira colonial". In: *Anais do Museu Histórico Nacional,* v. 38, 2006, p. 25-44.

2. *Idem*.

3. WICHERS, Camila Azevedo de Moraes. "A Interface Museologia-Arqueologia: elos e lacunas". In: *Workshop ICOFOM LAM 2008*, Rio de Janeiro, Workshop ICOFOM LAM 2008. Museologia como campo disciplinar. 2008.

4. BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "Musealização da Arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema". São Paulo: FFLCH/USP, 1995.

material, a salvaguarda e comunicação desses objetos/conhecimento é objeto da Museologia". [5] Assim temos a interface entre as duas áreas de conhecimento, mas a teoria é mais fácil que a prática, pois sabemos que no panorama atual, o que vemos é acumulação de objetos e pouco se vê do ponto de vista de tê-los envolvidos em processos museológicos. Mas o objetivo da museologia é justamente contribuir para a reversão desse quadro onde essas fontes arqueológicas aparecem como "memórias exiladas". [6]

"(...) é necessária a inserção de perspectivas e métodos museológicos nos projetos de pesquisa de Arqueologia para que exista assim um retorno eficiente de suas ações".

O objeto da Museologia é a relação entre o homem e o objeto e sua realidade, tornando-se assim o fato museal, defendido por Guarnieri (1989). E a Arqueologia trata da relação do homem com os objetos produzidos por ele (cultura material). Logo os olhares se entrecruzam para fenômenos culturais semelhantes. [7] Embora muitos dos trabalhos e pesquisas desenvolvidos na área arqueológica sejam voltados para a gestão do patrimônio arqueológico ou para a educação patrimonial, o interesse da interface Museologia-Arqueologia é justamente a aplicação das práticas museais, como salvaguarda, comunicação, avaliação e diagnóstico, permitindo criar assim modelos de musealização que contribuam para a preservação do patrimônio e como desdobramento dessa interface, Wichers nos cita até democratização do acesso a esses bens. [8]

Portanto é necessária a inserção de perspectivas e métodos museológicos nos projetos de pesquisa de Arqueologia para que exista assim um retorno eficiente de suas ações. E a partir disso é preciso avaliar a necessidade de se criar modelos de musealização com essas fontes de memória, os materiais arqueológicos:

> "O desenvolvimento de modelos onde a cadeia operatória de procedimentos museológicos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural) seja incorporada à dinâmica de trabalho no escopo da Arqueologia Preventiva permitirá a construção de elos as disciplinas em questão". [9]

Portanto foi e é imprescindível o diálogo entre Arqueologia e Museologia para que se realizem esses estudos, pensando de que forma

5. WICHERS, *op.cit.*

6. BRUNO, *op.cit.*

7. WICHERS, *op.cit.*

8. *Idem.*

9. *Idem.*

a Museologia pode contribuir para a Arqueologia, no que se refere a processos e estudos de potencialidades de musealização de sítios arqueológicos, levando em consideração que são bastante recentes as pesquisas desse tema no âmbito brasileiro, principalmente pela pouca experiência que temos. No próximo ponto, apresentaremos então o sítio que é o objeto de estudo deste trabalho, assim como apresentaremos alguns levantamentos de sua potencialidade de musealização e, de uma forma sucinta, o que algumas literaturas nos dizem e orientam no que se refere a esses processos, tanto na teoria quanto na prática.

A Praça Frei Caetano Brandão

No ano de 2004, foram realizadas escavações arqueológicas na Praça Frei Caetano Brandão, conhecida também como Largo da Sé (figuras 1 e 2); este também é o cenário onde se estabeleceram os primeiros contatos entre indígenas e os agentes da colonização de Belém em meados de 1616. A coleta nessa área atendeu ao pedido da Prefeitura Municipal de Belém ao Museu Paraense Emílio Goeldi. Assim, a coleta compreendeu sondagens em algumas áreas da praça, onde havia chance de recuperação de registros arquitetônicos, como antigos alicerces ou pisos de construções que ali existiram, e que estão assinaladas em iconografia de 1753, bem como registros da cultura material proveniente da ocupação do território.

Dentro do projeto Acervo de Arqueologia: Um Olhar Museológico, as primeiras análises aplicadas ao acervo coletado são laboratoriais: higienização dos fragmentos para posteriormente serem analisados através de reconhecimento dos tipos de materiais e possivelmente sua identificação, origem e datação com o recurso da bibliografia. É, pois, com os "óculos da museologia", que visamos à sistematização de informações sobre o material, porque, além de gerar conhecimentos acerca do universo da cultura material, serve de instrumento para elaboração de metodologias para a gestão do acervo e para, além disso, propor uma forma de musealização e valorização tanto dos materiais coletados quanto do próprio sítio, que traz em si momentos e memórias históricas relevantes e passíveis de serem musealizados. Estes fatores apresentados

Fig. 1 – Mapa de localização da Praça Frei Caetano Brandão

acima fazem parte de uma problemática do patrimônio arqueológico no desafio de estudo, salvaguarda, documentação museológica e comunicação desses acervos.

Foto: Raiza Gusmão

Fig. 2 – Praça Frei Caetano Brandão. Ao Centro da Praça o monumento em homenagem a Dom Frei Caetano. Ao fundo a Igreja da Sé do século XVIII.

Portanto, diante da variabilidade de materiais encontrados, procuramos identificar, sistematizar, quantificar e divulgar a produção e os conhecimentos resultantes dessas pesquisas. Entre o material coletado, temos cerca de 10.790 fragmentos relativos a: vasilhas em cerâmicas indígenas e/ou caboclas; vasilhas cerâmicas torneadas; pratos; pires; xícaras; tigelas em faiança; faiança fina; porcelana; garrafas; frascos; copos em vidro ou grés (*salt-glazed);* medalhas e moedas em cobre ou cupro níquel; materiais de construção; botões; etc. Compreendendo que:

> "O objeto não fala por si só, mas desperta nas pessoas as memórias que foram tecidas e nas quais estes objetos assumem um papel de marco visual da memória, possibilitando reviver acontecimentos, histórias, sentimentos, entre outros, produtos de sua interação direta ou indireta com o objeto musealizado".[10]

Mas, para além do estudo da cultura material, é necessário que o trabalho viabilize não somente a preocupação em revelar os dados da

10. JESUS, Priscila M. de. "A musealização de espaços urbanos na contemporaneidade: primeiras reflexões". In: R*evista de Teorias e Ciências da Arte*, vol. 6, 2010, p. 147-158.

escavação e dos materiais. É de grande importância, sobretudo, analisar os problemas e soluções referentes à interpretação e musealização de sítios arqueológicos, considerando que estas propostas tem o objetivo maior de salvaguardar o patrimônio arqueológico, não apenas musealizando, mas oferecendo um programa que viabilize seu usufruto.

Todo material coletado na Praça Frei Caetano Brandão apresenta uma extensa e variada diversidade de formas, materiais e decoração que nos permite identificar seu uso. A partir da bibliografia específica, é possível datar e identificar a origem de algumas peças. Há, por exemplo, uma enorme quantidade de faianças portuguesas da segunda metade do século XVI à primeira metade do século XIX, idênticas às faianças encontradas no sítio Vila Flor-RN pelo pesquisador Paulo Albuquerque, onde grande parte é do tipo de exportação e outras de consumo interno. A maioria é louça de uso doméstico, tais como pratos e vasilhas, que variam de nível social de acordo com suas decorações, e que estão representadas nas faianças, faianças finas, porcelanas e outros tipos de usos como grés, recipientes de vidros (garrafas de bebidas, garrafas de remédio, ampolas, vasilhas), cerâmica comum, de torno e vitrificada, metais (balas de canhão, pregos, finco, moedas) e líticos (figuras 3, 4 e 5).

Foto: Raiza Gusmão

Fig. 3 – Acima: exemplos de faiança decorada. Abaixo: exemplos de faiança fina decorada.

De uma forma resumida, acerca das expografias presentes na cidade de Belém, encontramos materiais arqueológicos em exposições com o mesmo padrão encontrado na Praça Frei Caetano Brandão, nos fazendo concluir que os sítios urbanos na cidade apresentam características semelhantes. Exemplos como a exposição no espaço da estação das docas, na Casa Rosada e nas escavações do Museu da Universidade Federal do Pará. Uma parte significativa e numerosa desses materiais são as faianças e as faianças finas; a maioria é de origem portuguesa, de importação ou exportação que vai do século XVI ao XIX (Albuquerque, 1991). Os padrões semelhantes podem ser encontrados também em escavações descritas por Fernanda Tocchetto (2001), Rafael Abreu (2010) e por Paulo Albuquerque (1991).

Foto: Raiza Gusmão

Fig. 4 – Acima: cerâmicas decoradas com características indígenas. Abaixo: cerâmica cabocla ou de torno.

Com base nos dados, na pesquisa de bibliografia e na observação do material estudado, a riqueza de motivos e decorações, não somente das louças, mas no geral, nos dá detalhes da vida doméstica europeia,

tanto da classe dominante como das classes menos abastadas. Nesta diversidade de materiais encontrados no sítio em questão, temos também uma variabilidade de decorações e motivos, adotando definições e classificações usadas por Rafael Abreu (2010); dentre os tipos de decoração temos os pintados à mão livre, carimbado, esponjado, decalcomania, estêncil; já nos motivos temos os florais, esponjado, faixas e frisos, pontos, antropomorfos e geométrico. [11]

11. SOUZA, Rafael de Abreu. *Louça branca para a Paulicéia: arqueologia histórica da fábrica de louças Santa Catharina/IRFM – São Paulo e a produção da faiança fina nacional (1913-1937)*, 2010. São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação (mestrado) – Museu de Arqueologia e Etnologia, 2010.

Ainda em andamento podemos citar as pesquisas que estão sendo desenvolvidas com o Engenho Colonial Murutucu, sítio urbano também situado em Belém, que está em processo de arruinamento, mas que possui uma rica expressão cultural que remonta desde o século XVII, com sua arquitetura e a tecnologia industrial canavieira, a forma de produção presente no estuário amazônico que subsidiou uma economia no período colonial e que traz consigo várias representações sociais que podem ser analisadas. Apesar de ser tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), encontra-se em estado de abandono mesmo após várias tentativas de intervenção e revitalização do espaço. Sendo assim, é possível pensar também nas potencialidades desses sítios urbanos, tanto o da Praça Frei Caetano como o Murutucu, que estão nesta problemática de abandono e má conservação, para elaboramos modelos de musealização desses espaços que podem vir a contribuir para sua conservação e divulgação.

Sítio histórico remanescente do processo histórico como patrimônio e fonte de memória.

Pollak nos traz uma importante definição, a memória coletiva como "um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes". [12] Por essa razão, a importância de estudos e ações que se voltem à preservação da memória é inquestionável; as gerações futuras precisam conhecer a história de seus antepassados, pois só assim poderão construir sua própria história e memória coletiva enquanto parte da sociedade. Trazendo, assim, à luz, a memória e a história que vão além

12. POLLAK, M. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol.5, no 10, 1992.

do artefato, do objeto em si, mas que buscam o contexto no qual ele está inserido.

Na historiografia da Amazônia temos registros que nos mostram que os rios da Amazônia foram navegados desde os anos 1500 por viajantes e relatos constantes de tribos indígenas ao longo de todo o estuário amazônico; alguns menos hostis, outros mais resistentes — um dos mais conhecidos relatos é o do frei Gaspar de Carvajal (1941). Porém, somente em 1616, com a expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco, teremos como marco inicial da criação da cidade de Belém o Forte do Castelo, que demarcará o domínio português sobre a região. Como nos afirma Márcio Meira acerca do processo de colonização:

> "O processo de colonização não é contínuo e monolítico, mas sim ambíguo e contraditório (Lestringant, 1992). Nesse sentido, há na Amazônia uma vasta e complexa diversificação cultural e espaço-temporal, numa região em que a palavra colonização não é, definitivamente, coisa do passado. (...) A condição senhorial e a condição escrava supunham um desempenho de papéis no sistema produtivo (...)".[13]

13. MEIRA, Márcio. "Índios e Brancos nas Águas Pretas: Histórias do rio Negro". In: *Amazônia além dos 500 anos.* Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 183-226.

Assim, a Amazônia se mostra num campo de diversificação cultural e, ao mesmo tempo, contraditório, ao passo que centenas de pessoas foram subjugadas pelos europeus, onde também podemos ver o estabelecimento das relações entre esses atores sociais presentes no sistema produtivo. Aqui é importante também entender "o impacto provocado por esta colonização nas populações indígenas, vistas não como vítimas passivas, mas como agentes do processo histórico. Estas populações, ao transformarem a própria colonização, mesmo em condição de subordinação".[14]

14. *Idem*.

O acervo proveniente da Praça Frei Caetano Brandão pertence aos séculos XVII, XVIII e XIX, e remonta à história desses grupos sociais que fazem parte da construção de uma sociedade belenense composta por indígenas, negros, portugueses e outros, que podem ser "lidas" através dos objetos-documentos, que não apenas dizem, mas ensinam algo de alguém ou alguma coisa. O sito arqueológico pode ser caracterizado como de uma área de aterro urbano, a exemplo do que temos em outros territórios, mas que através das análises desses materiais podemos

compreender o processo de colonização a partir do contato, e podemos visualizar não somente através do histórico de cada objeto, mas através do estudo aprofundado da ocupação e das relações sociais vividas nesses espaços pelos diversos grupos. Tendo em vista que "esses patrimônios também são responsáveis pela manutenção, construção e reconstrução da identidade (pessoal e coletiva) de modo a proporcionar, ao indivíduo e ao grupo, um sentido de segurança e o vínculo a uma tradição". [15]

15. JESUS, Priscila M. de. *Op. cit.*, p. 147-158.

Estas preliminares fontes históricas citadas anteriormente nos mostram a importância de preservação do patrimônio material arqueológico, que, do ponto de vista da Museologia, são formas de representação da sociedade humana, no tempo, espaço e memória, a qual tem o dever de coleta, preservação e documentação do patrimônio musealizado[16], esses processos museológicos então permitem várias informações e pesquisa científica acerca do acervo contribuindo também para a sua preservação conforme Dodd Ferrez:

16. SCHEINER, Tereza C. "Repensando o *museu integral*: do conceito às práticas". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.* Ciências Humanas, v. 7, no 1, jan-abr. 2012, p. 15-30.

> "A documentação [inventariação] de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento". [17]

17. FERREZ, Helena Dodd. "Documentação Museológica: teoria para uma boa prática". In: *Cadernos de Ensaio no 2, Estudos de Museologia.* Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 1994, p. 64-74.

Daí a importância dos conhecimentos museológicos aliados aos conhecimentos da Arqueologia e de outras áreas, pois é necessário que eles se interconectem como forma de construção de conhecimentos e informações, que se complementem na busca, identificação, documentação e divulgação do patrimônio. Aliás, há uma complexa rede de informações, tanto escritas quanto visuais, pertencentes aos objetos criados pelo homem, como a história e memória dos atores sociais a que pertencem e isso requer dos profissionais envolvidos desenvolvimento de estratégias de informação, conservação e comunicação igualmente complexas. [18]

18. *Idem.*

Para, além disso, é necessário compreender que não é suficiente visar somente os artefatos museológicos como um fim em si, mas entender

que a principal meta da museologia-museu é a educação e a transmissão de informação e do conhecimento por todos os meios disponíveis. Com a finalidade de fazer surgir um sentimento de pertencimento e herança cultural à sociedade em que está inserido, pois todos os museus têm importância para as comunidades a que servem. [19]

19. SCHEINER, *op.cit.*

Pensando em musealização e exposição

Nos dias de hoje é crescente a preocupação quanto à conservação e preservação de sítios arqueológicos, que vão além dos artefatos encontrados nele, preocupação que abrange pensar e propor novas abordagens na perspectiva de envolvê-los em processos e estudos de potencialidades de musealização. Logo, pensar na interface Museologia-Arqueologia, tanto do sítio quanto dos materiais arqueológicos, com vista ao seu usufruto público. A Praça Frei Caetano Brandão está inserida no espaço que hoje compreende o projeto Feliz Luzitânia, que consistiu num longo processo de revitalização e restauração do patrimônio ali existente. Localizada no centro histórico de Belém, neste espaço inserem-se vários patrimônios históricos culturais da cidade como: casarões antigos, o Forte do Castelo, igrejas e museus, formando assim uma referência ao passado colonial de uma parte da Amazônia, bem como traz à luz através de objetos-documentos a memória social da sociedade belenense.

"(...) não é suficiente visar somente os artefatos museológicos como um fim em si, mas entender que a principal meta da museologia-museu é a educação e a transmissão de informação e do conhecimento por todos os meios disponíveis".

Neste sentido, podemos entender que a praça referida já se encontra inserida num espaço musealizado, mas é necessário compreender a singularidade a que um sítio arqueológico está envolvido. No caso do sítio Frei Caetano Brandão, é visto que não houve uma intervenção no sentido de tornar o sítio passível de ser musealizado, valorizado e com a visita do público abrangendo sua relevância histórica e arqueológica. No Brasil ainda são poucos os casos que vemos de musealização de sítios urbanos, com suportes para a recepção do público, mas podemos ver vários estudos que visam dar suporte teórico aos que pretendem desenvolver um projeto de musealização.

Para que isso ocorra é necessária uma investigação de seu potencial de musealização "que se estende muito para além do monumental. O

critério fundamental para a sua delimitação é o potencial de extração de informação arqueológica" [20] e ainda mais, "o seu potencial público, não desmerecendo, naturalmente, outros aspectos como o estudo, a própria conservação, salvaguarda e manutenção do sítio" [21]. No caso da praça, as investigações de potenciais não precisam ir tão longe, como já dito anteriormente, ela está localizada no complexo histórico da formação da sociedade de Belém, portanto por si só já trazendo uma carga de memórias, coletivas e individuais, passíveis de musealização e com grandes chances de seu aproveitamento social e educacional, uma vez que revela um passado colonial da formação da cidade, e de seus atores sociais:

> "O ato de musealizar não consiste apenas em passar por procedimentos técnicos de salvaguarda, é necessário que haja um plano mais amplo, a longo prazo, que priorize a manutenção desses espaços e seus patrimônios materializados, no qual possa se incorporar a dinâmica do seu entorno, suas mutações e hibridizações. É necessário que: se compreenda o que se deseja musealizar; Para que? Para quem se destinará sua musealização? Como esta ocorrerá? E, sobretudo, há um plano de manutenção desse patrimônio a longo prazo? E por quem será operacionalizado?" [22]

As perguntas levantadas pela autora acima são pertinentes, pois refletem a metodologia a que o processo de musealizar está ligado, e na qual os profissionais envolvidos devem pensar, pois "quando se musealiza algo e confere-lhe o status de patrimônio, não quer dizer que se encerraram ali as ações, pois trata-se de uma etapa de um processo contínuo para a preservação daquele bem para a posteridade". [23] Portanto para isso é necessário também que esses projetos garantam não só a conservação do sítio, mas também a sua apresentação pública, mediante intervenções museológicas *in loco*[24]

Atualmente, as instituições museais passam por uma grande evolução no que diz respeito às exposições, pois é colocada a discussão de como as instituições dialogam com a sociedade, como conceituam seu público e como propõem formas de interação, definindo assim o alcance comunicacional do museu que engloba a exposição e a educação. Os museus hoje já não adotam somente a postura de preservar o passado

20. MATOS, Olga. "Valorização de Sítios Arqueológicos". In: *Praxis Archaeologica 3*, 2008, p. 31-46.

21. *Idem.*

22. JESUS, Priscila M. de. *Op.cit.*

23. *Idem.*

24. MATOS, Olga. *Op. cit.*

sacralizando os objetos; houve uma mudança lenta e gradual na postura dessas instituições em relação a isso, onde percebemos novas concepções de exposição e visitação, que é também uma estratégia para projetos de pesquisas onde não se têm um espaço físico para a montagem da exposição, e como exemplo temos o espaço virtual. É claro que essas transformações ainda são um grande desafio para os museus no mundo contemporâneo, mas é um grande avanço no que diz respeito à divulgação de conhecimentos e do próprio acervo. Como exemplo, o *site* português http://www.eravirtual.org/pt/, criado com a intenção de divulgar e promover museus através de projetos de visitação virtual, inova, assim, um novo modelo de divulgação da cultura e de acervos, possibilitando, então, pensar novas formas de expor e comunicar.

Detivemos-nos em criar estratégias que desafiassem a dificuldade de montar exposições em espaços físicos; por isso, uma das propostas iniciais de musealização para os materiais coletados do sítio foi recorrer ao uso da mídia como aliada, numa tentativa de criar além de um ciberespaço expositivo, um espaço de troca de informações, que ainda está em fase de desenvolvimento, mas que tem a finalidade de assegurar a comunicação tanto das pesquisas quanto dos objetos documentos, podendo ser visualizado no endereço http/ arqueologiaengenhoscoloniais.blogspot.com.br. Quanto à musealização *in loco* do sítio é necessário que haja um aprofundamento do estudo que exija uma maior complexidade de fatores, visando todas as metodologias expostas aqui e que incluam etapas de estudos de intervenção no sítio, para que haja o usufruto social do público e podem ser iniciadas a partir desses estudos preliminares acerca do tema. Portanto, não se esgotando aqui nessas discussões.

Considerações finais

Estes estudos viabilizam instrumentos de controle do acervo e métodos de comunicar ao público o conhecimento desse material específico relacionado a sítios arqueológicos urbanos. Mostra as suas memórias e histórias no contexto amazônico, formadas pelos grupos sociais que a compunham, assim como a elaboração de processos de muselização,

que envolvem administração, salvaguarda, comunicação e divulgação do acervo, considerando que esse tema está cada vez mais em ascensão no âmbito da contribuição da Museologia para a Arqueologia. Abrange áreas que possuem elos na relação homem-objeto e sua realidade, proporcionando, assim, a prática aplicada da Museologia nesses materiais, o que contribuirá para a preservação do patrimônio arqueológico.

"(...) projetos e estudos de potencialidades de musealização in loco, podem, de alguma forma, solucionar o problema da sua descontextualização e minimizar a postura de sacralização dos objetos tão comum e frequente no discurso da museologia tradicional e das reservas técnicas".

Levando em consideração as potencialidades do sítio, e dos materiais nele encontrados, que se enquadram dentro de um momento cronológico significativo para a memória e história da formação da sociedade belenense, isso atesta aspectos relevantes da ocupação humana nesse local. O que torna fundamental a intervenção e participação da população nos processos de preservação do patrimônio, interagindo com os pesquisadores e especialista, na delimitação de um modelo que seja capaz de atender as implicações culturais e socioeconômicas nas quais está inserida a comunidade pesquisada. Importante pensar sempre na reutilização e valorização de espaços já institucionalizados, ou que venham a ser, proporcionando uma interação e diálogo entre a preservação patrimonial e o desenvolvimento da sociedade a qual pertence este patrimônio recém musealizado. [25]

Desse modo, projetos e estudos de potencialidades de musealização *in loco*, podem, de alguma forma, solucionar o problema da sua descontextualização e minimizar a postura de sacralização dos objetos tão comum e frequente no discurso da museologia tradicional e das reservas técnicas. Lembrando sempre que esse processo é lento e gradual, visto que essas ações devem ser avaliadas num conjunto de especialidades, pois requerem medidas que vão além de acesso aos bens culturais e dos espaços físicos, é necessário pensar em intervenções efetivas e continuadas que necessitam de parcerias com instituições e principalmente de verba para a concretização do projeto. Mas, por ora, é possível fazer estudos das potencialidades museológicas desses espaços, usar a mídia como estratégia de divulgação/comunicação e pensar na contribuição que a Museologia pode oferecer a esses materiais como sistematização de acervos, para um futuro projeto maior que dê conta de todos os processos que perpassa a musealização de sítios. ■

25. JESUS, Priscila M. de. *Op.cit.*.

Raiza Gusmão é graduanda do curso de bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Ex-bolsista de extensão do projeto "IntergrArte: Mediação Cultural na Galeria César Moraes Leite", no período de março a dezembro de 2010, sob orientação da professora Ida Hamoy, vinculado a Pró-reitoria de Extensão (Proex). Atualmente bolsista PIBIC do centro de pesquisa do Museu paraense Emílio Goeldi, sob orientação do arqueólogo Fernando Marques.

Fernando Marques possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (1982), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1993) e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Atualmente é pesquisador da àrea de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi. Tem experiência na área de Arqueologia, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: arqueologia histórica, arqueologia industrial, arqueologia urbana, engenhos de maré, missões religiosas coloniais, fortificações, arquitetura histórica, arquitetura vernacular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE, Paulo Tadeu de Souza. *A faiança portuguesa: demarcador cronológico na Arqueologia Brasileira*. Recife, 2001. 153 p., tese de doutorado.

CARVAJAL, G; ROJAS, Alonso de; ACUÑA, Cristóbal d. *Descobrimentos do rio das Amazonas.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, (Brasiliana, 203), 1941.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. "Museu, museologia e formação". In: *Revista de Museologia*. São Paulo, nº 1, 1989, p. 07-11.

MATOS, Olga. "Valorização de Sítios Arqueológicos". *Praxis Archaeologica 3*, 2008, p. 31-46.

SOUZA, Rafael de Abreu. *Louça branca para a Paulicéia: arqueologia histórica da fábrica de louças Santa Catharina/ IRFM-São Paulo e a produção da faiança fina nacional (1913-1937)*. Dissertação (mestrado). São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2010.

SCHEINER, Tereza C. Repensando o *museu integral*: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, vol. 7, nº1, jan.-abr. 2012, p. 15-30.

TOCCHETTO, Fernanda B.; Symanski, L. C. P.; Ozório, S. R. *et al*. *A faiança fina em Porto Alegre. Vestígios arqueológicos de uma cidade.* Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

A perspectiva compartilhada nos desenhos e narrativas dos alunos do ensino fundamental de Santo Antônio do Salto, Ouro Preto, MG

ANDRESSA CAIRES PINTO
LUCIANE MONTEIRO OLIVEIRA
ANA PAULA DE PAULA LOURES DE OLIVEIRA

Introdução

Este artigo é fruto das pesquisas efetuadas no âmbito do projeto intitulado "Desenho infantil como expressão da experiência, sensações e criação estética: reflexões sobre as ações de educação patrimonial" (PIBIC/CNPq)[1] desdobramento das atividades de extensão "Compartilhando experiências: a educação patrimonial e a socialização do saber" [2], com apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Ouro Preto, como uma proposta de aplicação de perspectivas museológicas que visem a interação com a sociedade.

O Programa de Educação Patrimonial, aplicado nas Escolas Públicas do Ensino Fundamental dos distritos e subdistritos do município de Ouro Preto, tem como proposição a sensibilização do patrimônio cultural arqueológico concernente ao conhecimento sobre povos indígenas e africanos como catalizadores da diversidade cultural no Brasil. A iniciativa do projeto é promover experiências, partindo da premissa de que a sociedade local constitui-se num mosaico social, cujas referências

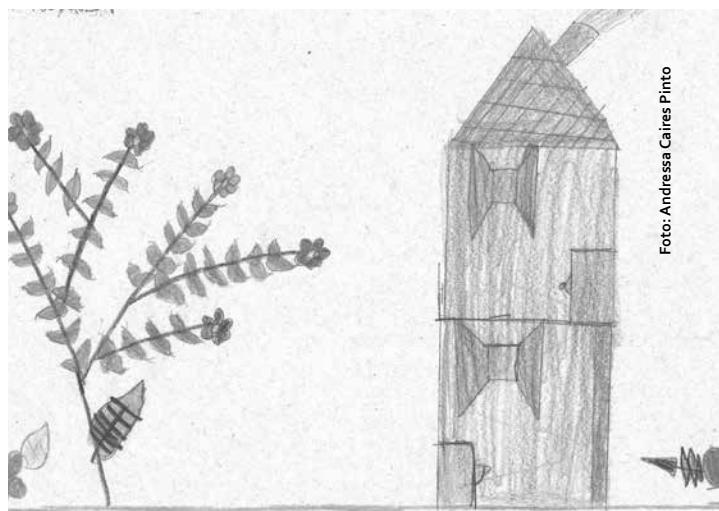
1. Programa de Iniciação Científica do CNPq/UFOP desenvolvido por Andressa Caires Pinto, sob orientação da Profa Dra Luciane Monteiro Oliveira, DEMUL/UFOP.

2. Programa de Educação Patrimonial coordenado pela Profa Dra Ana Paula de Paula Loures de Oliveira, DEMUL/UFOP.

perpassam tanto pela colonização portuguesa no Brasil, demarcadas pelas estratégias de conquista e ocupação do território, extração e exploração do ouro no século XVII, quanto por integrar geograficamente antigas rotas e assentamentos de povos indígenas e, posteriormente, pelo legado africano por meio da expressiva população de escravos, configurando, assim, todo o complexo habitacional da região de Ouro Preto.

Esse cenário de confluência de culturas distintas tem sido historicamente caracterizado pela dominação e subjugação, na qual sobressai uma única referência cultural, branca, colonizadora, em detrimento das demais, indígena e africana. Assim, se avaliarmos as relações sociais, percebemos que a alteridade é mascarada sob o discurso de uma unidade da identidade mestiça, mas que implica na negação e sujeição das diferenças, ressaltando apenas algumas particularidades tidas como exóticas e/ou originais.

A noção de alteridade da qual lançamos mão constitui uma construção contínua e subjetiva, considerando-se os conflitos próprios da condição humana e da vontade de transcendência, isto é, transpor as dificuldades do mundo e alcançar a liberdade (Mounier, 1963, p.97). Essa relação intersubjetiva pode ser apreendida como um elemento conflitual e/ou uma potencialidade, como atesta Dadoun (1985), dependendo do interlocutor presente nesse processo. Assim, o "outro pode ser um estranho distante de mim, quanto pode ser um outro surgido de mim e a mim ligado, um nada que não me deixa e que me obceca mais do que eu próprio" (Mounier, 1963, p. 215).

Foto: Andressa Caires Pinto

Arquivo Santo Antonio Salto 1.

"Esse cenário de confluência de culturas distintas tem sido historicamente caracterizado pela dominação e subjugação, na qual sobressai uma única referência cultural, branca, colonizadora, em detrimento das demais, indígena e africana".

Ao refletirmos sobre a representatividade dos bens patrimoniais de natureza arqueológica e etnográfica, remetemo-nos imediatamente para nossos ancestrais indígenas e africanos. É justamente essa "outridade" que o discurso oficial reproduzido no contexto social insiste em apagar ou esconder a partir da lógica branca, ocidental, colonizadora e masculina. No entanto, por mais esforços que

empreguemos para nos espelharmos nesse perfil, há sempre sombras que se projetam nas miríades das luzes, latentes em práticas cotidianas e na memória ancestral de nossa população.

> *"Ao refletirmos sobre a representatividade dos bens patrimoniais de natureza arqueológica e etnográfica, remetemo-nos imediatamente para nossos ancestrais indígenas e africanos".*

Partindo desse fato, o escopo da proposta de educação patrimonial é fazer com que a comunidade perceba a si mesma, onde a alteridade e a autonomia são colocadas em prática no relacionar-se com o outro. "Quando as crianças fazem somente aquilo que desejam, há o perigo de que elas possam copiar ou imitar ou serem influenciadas pela tradição." (VIOLA, 1936, p. 18). Dessa maneira, entende-se a educação patrimonial como uma forma de conceber o mundo através de uma perspectiva compartilhada, entre a comunidade, professores, pesquisadores, bolsistas, e na relação em si e entre si com os alunos.

A educação patrimonial neste sentido visa suscitar questionamentos sobre o *ethos* cultural que tece a história imaginada, compondo-os enquanto sociedade, mas sobre o conceito da experiência pelo desenvolvimento, como afirma Ana Mae Barbosa.

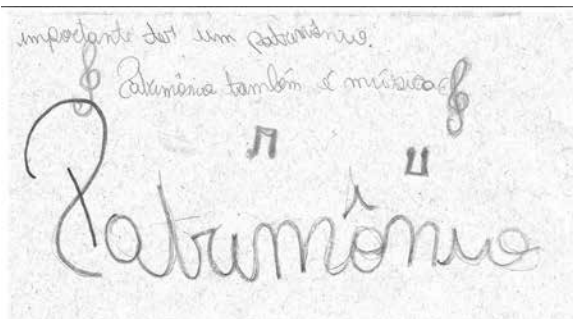
> "Deixamos de perceber que somos todos afetados pelos costumes de nosso próprio tempo e lugar (GEERTZ, 1973 p. 36). O mesmo acontece com as crianças. As sementes do desenvolvimento, da inocência até a experiência estão presentes nos desenhos (...). É necessário compreender que o aprendizado mais importante de arte está intimamente ligado ao processo da perda da primeira inocência por meio do ganho da experiência temporal" (BARBOSA, 2005, p. 60).

Entendemos que a intersubjetividade entre diferentes atores sociais possibilita o rompimento de barreiras entre as diferentes narrativas discursivas a respeito da identidade. A relação do passado com relação à atualidade é a forma como trabalhamos o momento em que o indivíduo contextualiza seu pensamento através da memória, permitindo reconhecer as cognições culturais as quais reconstrói sua identidade local e cultural de forma atuante.

O modo pelo qual buscamos avaliar as repercussões acerca das experiências partilhadas, foi a produção gráfica dos alunos no desenvolvimento das atividades, que expressam sua percepção na relação com o conhecimento abordado — o patrimônio histórico cultural e a diversidade cultural —, e que perpassam os fenômenos das sensações, experimentação e criação estética.

Entendemos que a produção gráfica, o desenho, é simbólica porque reflete o imaginário cultural do grupo social, o que possibilita mediar a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Assim, as ideias que as crianças possuem sobre a temática desenvolvida nas atividades de educação patrimonial vão estar expressas nos desenhos, bem como o conteúdo simbólico, que revelam o seu conhecimento objetivo e imaginativo. A finalidade

é entender como as crianças se relacionam com a diversidade de perspectiva de mundo e como reelaboram o seu próprio.

Foto: Andressa Caires Pinto

Arquivo Santo Antonio Salto 2

O desenho como expressão das experiências compartilhadas

> *A liberdade experimentada por meio do desenho eleva e enleva o pequeno ser, que se compenetra e busca as imagens nos íntimos segredos. Confronta-se consigo mesmo e se compreende, em cada traço, em cada cor impressa, nessa aventura silenciosa e estimulante.*
> *(Costa, 1996)*

Como lócus da reflexão, faremos uma breve descrição das atividades desenvolvidas no Distrito de Santo Antônio do Salto, comunidade rural situada a 35 km da sede no centro urbano do município de Ouro Preto, sendo considerado entre eles, o distrito mais novo da região, datado de 1896. As terras eram parte da Fazenda do Salto, que explorava a mineração nas margens do leito do rio Maynart e ribeirão dos Prazeres. Porém, em menor amplitude, devido as suas características geológicas, cercada por montanhas, o que dificultava a exploração intensiva. Concomitante à atividade do garimpo, a agricultura e pecuária eram desenvolvidas, formando a comunidade em torno da capela de Santo Antônio. A denominação Santo Antônio do Salto Alto no imaginário popular é atribuída à formação de um dos afloramentos rochosos que, de acordo com a comunidade, é similar à iconografia de Santo Antônio e também pelo fato de que era necessário "saltar" o rio em passagem para as localidades de Piranga e Catas Altas, que fazem limite com o território.

> *"Entendemos que a produção gráfica, o desenho, é simbólica porque reflete o imaginário cultural do grupo social, o que possibilita mediar a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo".*

Dada à dificuldade de acesso, a comunidade ficava praticamente isolada da sede, alterando essa situação com a construção de Usinas Hidrelétricas na região, a saber: Salto, Caboclo, Funil e dos Prazeres, a maior parte delas de afluência pelo rio Maynart.[3] Esse fator proporcionou a construção de novas casas, ampliação da escola e melhorias na infra-estrutura

3. Ver Inventário de Proteção do Acervo Cultural: Sítios Naturais em Ouro Preto, MG. Disponível em http://www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/upload/SAS_CaniondoFunil.pdf, acessado em 28/05/2012.

do Distrito. Atualmente a economia local gira em torno do trabalho nas Usinas e algumas empresas do município, associadas à agricultura e pecuária de subsistência, e ainda algumas práticas de garimpo de ouro ou topázio nas margens do rio Maynart. A comunidade mantém algumas tradições de sua participação na atividade mineradora, bem como nas manifestações culturais.[4]

Foto: Andressa Caires Pinto

Arquivo Santo Antonio Salto 3.

Outra ressalva importante sobre as características do local é a presença de vestígios de assentamentos indígenas na região. A historiografia, pautada basicamente nos documentos escritos, isentou a participação dos indígenas na constituição do *ethos* social e cultural da antiga Comarca de Vila Rica. Disseminou-se, assim, imagens preconceituosas, infames, enquanto bastardos, através do discurso das escolas medievais e de abordagem evolutiva, exacerbada pelos positivistas que neste mesmo período, implementavam no Brasil o modelo republicano (Loures Oliveira e Fernandes, 2010). Entretanto, a ocupação e vestígios territoriais a céu aberto é quase que exclusivamente inegável e de temporalidades ainda maiores. Toda a Serra de Ouro Preto, assim como a própria cidade, foi palco de grandes configurações sociais, no período pré-colonial e de contato.

> "Em primeiro lugar, porque é balizada geograficamente pelo Caminho Velho e Caminho Novo, denominados também de 'peabiru', cujo significado em tupi é 'caminho que se percorre'. Trata-se de antigas rotas indígenas que promoviam a articulação entre aldeias e acampamentos no período pré-colonial. Nos primeiros anos da colonização, estas trilhas foram apropriadas pelas Entradas e Bandeiras que partiram da costa leste em busca de metais preciosos e grupos indígenas". (Loures de Oliveira, 2010, p.156).

A ênfase nas discussões acerca do assunto no campo da Arqueologia e da História é a possibilidade de a região ter sido povoada por grupos nativos ou trazidos pela comitiva das Entradas e Bandeiras, com base na denominação do etnômio "carijós". As parcas informações são responsáveis pela ausência de referências sobre os nativos na região, levando a invisibilidade e ocultamento na constituição do pensamento histórico local, voltado para a solidificação de uma historiografia pautada na ação dos colonizadores. Essa situação é justificada pela dificuldade das fontes e metodologias de análise nos estudos dos povos indígenas conforme assinala Monteiro (2001).

Sob tais condições particulares, a Arqueologia

4. Disponível em http://www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/index/bensinventariados.php?distritos=3 em 28/05/2012.

tem o potencial de caracterizar os elementos constitutivos do *ethos* histórico, tanto os resquícios indígenas quanto africanos. Embora seja confirmada a participação destes grupos na constituição social brasileira, o que existe é uma confrontação entre o passado evidenciado pela Arqueologia e a documentação colonial portuguesa, que burla a tradição europeia e nega o direito à propriedade por sucessão aos indígenas, a exemplo do Alvará de 1680,[5] assim como a ancestralidade cultural indígena sobre a sociedade local.

Partindo desse panorama, o Programa de Educação Patrimonial em tela visa elucidar a emergência do pertencimento a essas culturas "esquecidas" a partir do desenvolvimento dos quatro módulos realizados durante os encontros semanais, cuja metodologia parte do pressuposto de que através da educação e das noções de patrimônio, é possível trabalhar sobre a relação com os elementos da natureza, visando promover sensações, experiências e percepções sobre a cultura local. Numa perspectiva fenomenológica (Bachelard, 1989) e (Merleau-Ponty, 1999) e na "educação de sensibilidade" de ser e fazer no mundo e para o mundo (Ferreira Santos, 2003), pretendemos aprimorar a relação da população e o mundo por ela concebido.

Nessa relação, o patrimônio é considerado o mediador na valorização da cultura local, na medida em que suscita questionamentos, tais como a relação de apreço e afetividade que os torna dignos de importância. Os desenhos, então, são tidos como material artístico que se ajusta às necessidades do aluno, de forma a exprimir todo o imaginário simbólico com que constroem identidades, individuais e coletivas.

> "Não só os desenhos e as pinturas da criança registram seu conceito, seus sentimentos e suas percepções do meio, como também proporcionam, ao adulto consciente e sensível, o modo de compreendê-la melhor. (...) a preocupação fundamental foi considerar a arte como um dos componentes essenciais do desenvolvimento total da criança" (Lowenfeld,1977 p. 176).

As atividades foram desenvolvidas com as turmas do 5º ano do Ensino Fundamental da Escola Municipal Aleijadinho, em Santo Antônio do Salto, durante o primeiro semestre letivo de 2012. Organizado em quatro módulos, os encontros visam uma construção conjunta sobre a História da região pontuando nesse processo o legado indígena e negro a partir das informações orais coletadas na comunidade e no exercício lúdico proposto pelas oficinas tecnológicas na qual as crianças experimentam técnicas e conhecimentos. Posteriormente, são explanados os legados culturais presentes na sociedade local, seja pelos vestígios arqueológicos ou pelo imaginário social, como os mitos e histórias populares. Esse processo subjaz a Memória e o Patrimônio que são apresentados pelos alunos e sobre o qual nos pautamos para incentivar a valorização, a preservação e conservação desses bens, a partir da afetividade expressa em suas narrativas.

---

5. Inicialmente este alvará era referente apenas ao Grão-Pará e Maranhão. Mais tarde as determinações foram estendidas para o restante das possessões portuguesas na América, através do Alvará de 8 de maio de 1758. (FLEXOR, 2001).

Foto: Andressa Caires Pinto

Arquivo Santo Antonio Salto 4.

O processo de elaboração dos desenhos é realizado durante toda a atividade do programa de educação patrimonial. Os alunos recebem folhas de papel A4 e no período de quinze a vinte minutos concebem e registram por meio de desenhos que simbolizem um pouco da experiência que tiveram com o projeto. Ou seja, como eles imaginam o negro e o indígena, o valor que eles empregam para os conhecimentos trazidos por estes grupos, como eles concebem a topografia da região em que vivem, como lidam com o patrimônio e de que forma os percebem, como visualizam e imaginam o passado.

Por diálogos sensoriais sobre fatos esquecidos, ou até mesmo ilusionados, os alunos tendem a se manifestar buscando relacionar-se diferentemente, e muitas vezes, provocando contraditórios questionamentos, como uma contínua reestruturação do mundo. Vale salientar que muitos deles possuem a imagem do indígena como algo distante e irreal, logo, o método consiste em observar como estes novos conhecimentos participam na vivência e percepção do grupo. De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 19), "a subjetividade é compreendida pela tradição como sendo o contato de si consigo ou o próprio sentimento de si. (...) não foi uma 'descoberta'. Mas é certo que a ideia de subjetividade foi 'construída'.".

Esse exercício sob a temática do patrimônio permite que compartilhem memórias coletivas e/ou imaginárias, para que então possam nos indicar as diversas naturezas de cognição cultural com que as relações sociais são estabelecidas acerca dos bens culturais.

O reflexo disso ficou evidente quando os alunos foram incumbidos de realizarem entrevistas com os idosos da comunidade sobre as riquezas naturais da região, espécies de cultivo, alimentação, brincadeiras e diversões e demais elementos que os remetem às tradições culturais locais, saberes, fazeres e celebrações. Os resultados das entrevistas trazidos pelos alunos apresentam uma linha tênue entre o enraizamento com a valorização de alguns aspectos da tradição local e o ilusório, ao se mostrarem desinteressados com relação aos elementos naturais circunvizinhos. Estes indicativos

nos permitem avaliar a integração do ser local e as formas de sensibilidade com que desenvolvem suas habilidades.

Os desenhos, enquanto meio de compreensão da realidade, são ricos nessa forma de expressão e representação onde são manifestas a sua visão de mundo. Percebemos nessa linguagem artística, o vínculo com a sua elaboração gráfica e com a realidade vivente, forjando nesse processo os elementos que valorizam a sua identidade de ser a agir no mundo, pois ao fazer o desenho, "(...) impulsiona outras manifestações, que acontecem juntas, numa atividade indissolúvel, possibilitando uma grande caminhada pelo quintal do imaginário" (Derdik, 1994, p. 18).

Para uns, o patrimônio está relacionado ao sentido de propriedade, o que agrega também o desejo de poder adquirir, o que demonstra a sua inserção na sociedade de consumo. Em algumas produções gráficas foram recorrentes os desenhos de helicópteros, que costumam sobrevoar a região, e caminhões, uma vez que a "percepção com referência ao ambiente torna-se muito mais intensa, quando este se faz significativo" (Lowenfeld, 1977, p. 157). Já outros desenham violão, vilas, igrejas, passarelas de pedras associando com outras ações na comunidade. Embora seja por razões mais subjetivas, confere sentido de patrimônio, pois manifestam alguma sensibilidade neste campo. Nesses desenhos os sentidos do objeto estão invisíveis, uma vez que estão inscritos na intenção (alma) de quem desenha.

Através de reflexões comparativas, podemos ponderar sobre a metodologia adotada, o discurso propagado no contexto da educação formal e as próprias questões concernentes à herança cultural, e o perfil de tal natureza. Avaliar o caráter simbólico e significativo com que eles apreciam e contemplam aquilo que julgam patrimônio, e a forma com que isto é incentivado pelo ensino público. "A cultura é pública porque o significado o é." (Geertz, 1978, p. 9).

Ao suscitar conhecimentos específicos da arqueologia e a organização social dos povos indígenas e africanos, percebemos o posicionamento coletivo de suas preconcepções, e sob os mesmos parâmetros, buscamos reafirmar a legitimidade da influência cultural indígena e africana na região, a diversidade de manifestações e os recursos naturais consumíveis em comum. Muitas vezes, o sentimento é de negação inicial, e após as interlocuções e interações entre a memória coletiva e as manifestações culturais locais, essa percepção é alargada e reformulada externa e internamente.

A partir de uma identificação e, por conseguinte, de uma afecção pautada nos modos de ser e viver específicos que remetem à ancestralidade não ocidental da comunidade de Santo Antônio do Salto, aos alunos é instada a desconstrução da ordem pré-estabelecida do saber institucionalizado enquanto verdade histórica e inquestionável de uma narrativa colonizadora. Essa situação de reprodução de um discurso hegemônico é fruto de uma ação política, característico dos Estados nacionais, que intenta a unicidade de uma identidade, ocultando elementos dissonantes da ideia que se pretende evocar, como expressa Hall (2003):

> "Em primeiro lugar, há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular.

> Essas fornecem uma série de estórias — imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam às experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Uma terceira estratégia discursiva é constituída por aquilo que Hobsbawm e Ranger chamam de invenção da tradição: tradições que parecem ser ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas (...). Tradição inventada significa um conjunto de práticas(...), de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas; de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado" (Hall, 2003, p. 47-63).

Mas, mesmo que se trate de uma realidade imaginada, através das oficinas e de todo o trabalho de educação patrimonial com a disseminação de conhecimentos e experiências pela percepção fica comprovado a imersão nas cosmologias indígenas e africanas, trazendo para o âmago das discussões o poder da autocrítica, do discernimento de seus hábitos e valores, e a possibilidade de recompor o *ethos* cultural de forma a dissolver narrativas muitas vezes de caráter ideológico para reproduzir forçadas continuidades.

> "A partir de referências locais e afetivas, o aluno é instigado a extrapolar o universo em que vive no sentido de pensar questões mais gerais e que estão afetando o cotidiano de muitas pessoas. Do mesmo modo, demonstramos que a população local pode e deve atuar como partícipe desse processo, pois o patrimônio tratado diz respeito a sua ancestralidade e a sua história de vida. O objetivo foi fazer com que os alunos percebessem a si mesmos como atores sociais que aos poucos vão construindo a história e perpetuando tradições" (Monteiro Oliveira e Loures de Oliveira, 2010, p. 134).

Ao conciliar a atividade intelectual do aluno na interdependência entre organismo e meio, entre casa e escola, às potencialidades instintivas da percepção sensorial estimula a linguagem criativa e, por conseguinte, construção do pensamento. Ao discernir as diferenças entre sujeito e objeto, são capazes também de diferenciar fatos passados e eventos atuais. Ou seja, localizam-se entre tempos, espaços, e estruturas sociais diferentes.

> "Dentro deste enfoque, na linguagem gráfico-plástica, a criança não nasce sabendo desenhar, mas constrói o seu conhecimento acerca do desenho, através da sua atividade com este objeto de conhecimento. Assim, a criança não desenha o que vê nos objetos, mas o que suas estruturas mentais lhe possibilitam que veja, e mais, em lugar de encontrar o mundo diretamente, ela o interpreta. (...), ela aprende a desenhar a sua interação com o desenho, o que lhe propicia construir hipóteses acerca da natureza e função desse sistema" (Pillar, 1996, p.37).

Este sistema é denominado como modelo interno correspondente conforme definido por Luquet (1969). Suas classificações tinham por base as referências estabelecidas por Piaget (1982) como função semiótica em meio ao jogo simbólico e a imagem visual, ou como simbolização das emoções, conforme assevera Gardner (1982) numa alusão aos símbolos.

De qualquer maneira, e independente das correntes teóricas de interpretação, estes desenhos são resultantes do processo da criança em extrair as informações da cena real e transformá-las em desenho estruturado.

A despeito das dificuldades encontradas com relação ao trabalho — a greve dos professores das

universidades públicas, que paralisou as atividades entre março e outubro de 2012, consistiu em um empecilho nas relações de vínculo contínuo com os alunos das escolas —, associadas aos vícios da educação formal, no que tange às políticas públicas municipais — matrizes curriculares engessadas no discurso oficial, formação tradicional dos professores, poucos instrumentos para se tratar de temáticas como a diversidade de culturas e a história local, bem como falta de apoio e materiais para estimular formas artísticas de pensar e ainda escassez de projetos relacionados à educação patrimonial, de qualidade e eficácia que incentivem o senso crítico —, os desenhos se revelaram como promissores no imaginário individual e coletivo dos alunos, pois são experiências intersubjetivas.

> "O sistema ressoa sobre si mesmo, as produções reagem sobre ela sem que se abandone o sentido primário, o corpo que se torna casa, sem por isso deixar de ser corpo; o sol dá lugar ao leão, ou ao polvo, cada vez acrescentando à imagem nova toda a riqueza de suas conotações sucessivas" (Mèredieu, 199, p. 19).

Para tanto, não somente o desenho, mas também a escrita contribuem para a contextualização do desenho e do pensamento que emerge o significante do significado. A ideia é poder traçar paralelos entre as formas descritas e delineadas e a configuração recordada, pelo conhecimento de que há discrepâncias entre elas. Não é somente o desenho, mas o comportamento de desenhar que influencia na concepção gráfica das crianças, e que se encontra em perpétua mutação.

> "O desenho, uma vez executado ou em plena execução, recebe do seu autor uma interpretação, a intenção era apenas o prolongamento de uma ideia que a criança tinha no espírito no momento de começar o traçado; do mesmo modo a interpretação deve-se a uma ideia que tem no espírito enquanto executa o traçado, ao qual dá o nome" (Luquet, 1969, p.37).

Arquivo Santo Antonio Salto 5

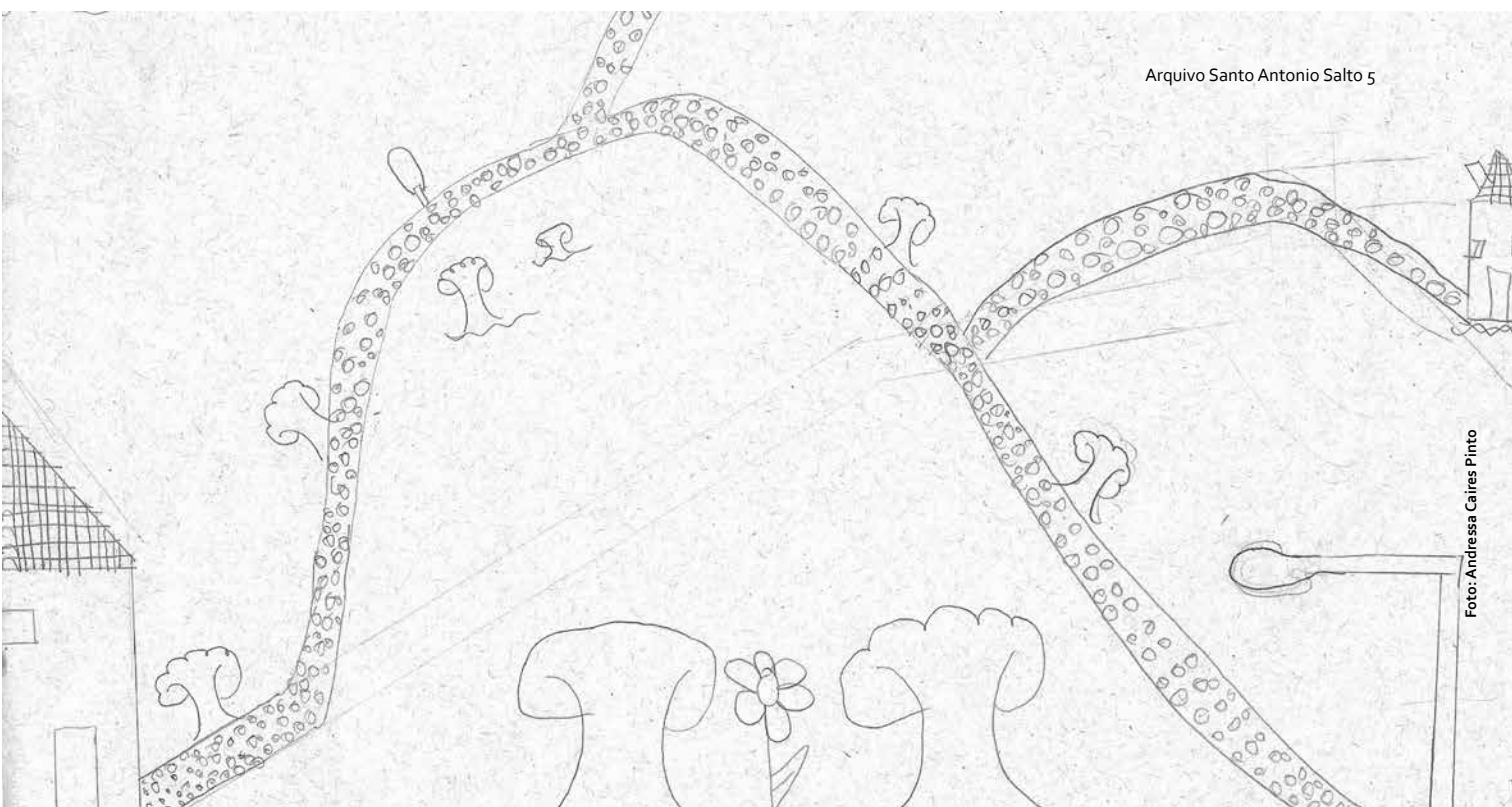



Foto: Andressa Caires Pinto

"Nesse processo, o aluno está aprendendo e apresentando o seu conhecimento, numa dinâmica de construção, desconstrução e re-construção, a partir das interações com os objetos, saberes e pessoas, em oposição à mera reprodução do real(...)".

Por fim, podemos afirmar que a elaboração e interpretação dos desenhos consiste em um meio que permite compreender o universo social no qual estão manifestos tanto os aspectos da pessoalidade quanto a coletividade. Nesse processo, o aluno está aprendendo e apresentando o seu conhecimento, numa dinâmica de construção, desconstrução e re-construção, a partir das interações com os objetos, saberes e pessoas, em oposição à mera reprodução do real, instando a uma linguagem criadora e inovadora que perpassa pelos fenômenos da experiência. ■

Andressa Caires Pinto é graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto e bolsista de iniciação científica do CNPq (PIBIC/CNPq), com projetos na área de Educação Patrimonial.

Luciane Monteiro Oliveira é professora credenciada do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto e doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Tem experiência de pesquisa nas áreas de Arqueologia, Etnologia Indígena e Educação Patrimonial, trabalhando com os seguintes temas: Arqueologia Brasileira; Etno-Arqueologia; Patrimônio Cultural, Memória e Educação.

Ana Paula de Paula Loures de Oliveira é professora credenciada do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, doutora em Antropologia Social pela Universidade Freiburg, Alemanha, e pós-doutora em Arqueologia pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista em produtividade de pesquisa PQ do CNPq. Tem experiência na área de Arqueologia, com ênfase em Arqueologia Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Arqueologia Pré-Histórica, Etno-Arqueologia, Etno-História, Patrimônio Cultural e Museologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BARBOSA, Ana Mae. "Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças". In: *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo, Cortez, 2005.

COSTA, Adalvo da Paixão A. "Desenho infantil: a representação do sentimento". In: *Caderno de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação – UFES*, Ano II, nº 3, Jun., 1996.

DADOUN, R. "Mais quels Occident? Quels Autres?" Colóquio de Roma: *En marge: l'Occidente et ses "autres"*, 1985, p.11-21.

DERDIK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo, Ed. Scipione, 1994.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. "O diretório dos índios do Grão-Pará e Maranhão". In: *Anais da XXI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH).* Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA SANTOS, M. "Novas mentalidades e atitudes: diálogos com a velha educação de sensibilidade". In: *Cadernos de Educação*. Cuiabá, UNIC, 2003, p. 37-51.

GARDNER, Howard. *Art, mind and brain*. New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1982.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1989, p. 13-14.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LOWENFELD, Viktor e BRITTAIN, W. Lambert. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo, Mestre Jou, 1977.

LUQUET, G.H. *O desenho infantil*. Porto, Ed. do Minho, 1969.

LOURES DE OLIVEIRA, Ana Paula de Paula et al. "Os carijós de Vila Rica, uma questão de identidade ou omissão?". In: LOURES DE OLIVEIRA, Ana Paula P. *Desafios da Arqueologia e do Patrimônio entre o Mercado e Academia*. Juiz de Fora, Ed.UFJF, 2012.

LOURES DE OLIVEIRA, Ana Paula de Paula e FERNANDES, Renata Silva. "Arqueologia, história e novas fontes: indígenas de Minas Gerais nas trincheiras do passado colonial". In: *Arqueologia e Patrimônio de Minas Gerais: Ouro Preto*. Juíz de Fora, Editora da UFJF, 2010.

MÈREDIEU, Florence de. *O desenho infantil*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, John Manuel. *Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de Historia Indígena e do Indigenismo*. Campinas, UNICAMP, 2001. (Tese de Livre Docência)

MONTEIRO OLIVEIRA, Luciane. "Os rumos da educação patrimonial no Brasil". In: *XV Congresso Internacional da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, Belém, 2009.

MONTEIRO OLIVEIRA, Luciane e LOURES OLIVEIRA, Ana Paula de Paula. "Criação, experiência e manipulação do conhecimento revelado nos registros gráficos das crianças". In: *Arqueologia e Patrimônio de Minas Gerais: Ouro Preto*. Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2010.

MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*. São Paulo, Duas Cidades, 1963.

PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

PILLAR, Analice Dutra. "A aquisição de conhecimentos pela teoria de Piaget". In: PILLAR, Analice Dutra. *Desenho e construção de conhecimento na criança*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.

PILLAR, Analice Dutra. "Representação e sistema de representação". In: PILLAR, Analice Dutra. *Desenho e escrita como forma de representação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.

VIOLA, W. *Child Art and Franz Cizek*. Viena, Austrian Junior Red Cross, 1936.

Sites

Portal da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Distrito de Santo Antônio do Salto. Disponível em http://www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/index/bensinventariados.php?distritos=3 em 28/05/2012.

Portal da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Inventário de Proteção do Acervo Cultural: Sítios Naturais em Ouro Preto, MG. Disponível em http://www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/upload/SAS_CaniondoFunil.pdf, acessado em 28/05/2012.

Fios de memória:
as primeiras funcionárias do MNBA.

ANA TELES DA SILVA
CLARICE RODRIGUES DE CARVALHO

Em 1937, a pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes se torna independente desta e constitui-se no Museu Nacional de Belas Artes. O primeiro concurso dessa instituição, realizado em 1940, selecionou seis funcionários para ocuparem o cargo de conservador,[1] mediante apresentação de monografias. Dos seis candidatos aprovados, cinco eram mulheres. Neste artigo pretendemos entender o sentido do pioneirismo destas funcionárias num contexto em que a participação feminina no mercado laboral ainda era incipiente. Afinal, em 1940 apenas 19% da população economicamente ativa era composta por mulheres. [2]

Para entendermos a novidade que representava na época um concurso em que as vagas foram majoritariamente ocupadas por mulheres, apontamos a título de comparação a seleção ocorrida em 1919, portanto, vinte e um anos antes para o Museu Nacional. [3] Desta seleção, participou Bertha Lutz, que foi aprovada para um alto cargo nessa instituição. [4] Sua candidatura causou polêmica, repercutindo na imprensa da época e acarretou desistência de um dos candidatos, que escreveu ao diretor do Museu Nacional reclamando da participação de uma mulher no concurso, fato que julgava um atentado "contra todas as boas normas da moral e da

1. Em 1940, o quadro funcional do MNBA era composto pelo diretor e por estes novos cargos de conservador, além do pessoal encarregado de administração e limpeza. O cargo de conservador consistia na organização de exposições e conservação, e guarda do acervo do museu.

2. ANDRADE, Adriana apud MARQUES, T.C.N. & Melo, H.P.. Os direitos civis das mulheres casadas entre 1916 e 1962. Ou como são feitas as leis. *Revista de Estudos Feministas.* Florianópolis, UFSC, 2007, p. 488.

3. Museu Nacional, criado como Museu Real, em junho de 1818, a partir das coleções da família imperial portuguesa.

4. ARAUJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.* Rio de Janeiro, Rocco,1993.

família". Apesar das polêmicas, Bertha foi classificada em primeiro lugar, tendo sido a segunda mulher a entrar para o serviço público no Brasil. Foi necessário, contudo, um parecer jurídico para a legitimação de sua posse. [5]

As candidatas ao concurso do MNBA, aparentemente, não precisaram de pareceres jurídicos para legitimação de suas posses e nem suas candidaturas causaram polêmicas. Inclusive das cinco concursadas, três já trabalhavam no MNBA. No entanto, elas não estavam completamente livres de barreiras impostas ao gênero feminino. O código civil de 1916 dava ao marido o direito de não autorizar o trabalho de sua esposa, caso julgasse que a ordem familiar estivesse ameaçada ou que seu trabalho fosse perigoso. Tal legislação só seria modificada em 1962 com o Estatuto da mulher casada. [6]

"O código civil de 1916 dava ao marido o direito de não autorizar o trabalho de sua esposa, caso julgasse que a ordem familiar estivesse ameaçada ou que seu trabalho fosse perigoso".

No Brasil, da primeira metade do século XX, prevalecia nas esferas jurídicas e médicas a ideia de que o trabalho feminino deveria ser desencorajado, pois poderia ser prejudicial ao que era visto como a função principal da mulher — os cuidados com a família e o lar.

O médico italiano Lombroso, [7] teve influência sobre o pensamento médico no Brasil. Na sua concepção, a inteligência feminina estaria em proporção inversa à saúde reprodutora. Mulheres muito inteligentes estariam sujeitas a doenças de útero, comportamentos anormais, esterilidade e histerismo. Isto se daria porque o cérebro da mulher teria íntima relação com o útero e, portanto, o desenvolvimento do cérebro acarretaria o atrofiamento do útero.

As mulheres que queriam a emancipação econômica eram acusadas pela decadência ou destruição da família. O abandono do lar ou a destruição da moralidade familiar eram os argumentos mais frequentes contra o trabalho feminino.

> "Emancipar-se 'era a despoetização da mulher, era sua derrota: a rainha passava a rival'. A mulher deveria permanecer o maior tempo possível em casa. Só nos casos extremos, como o marido não conseguir sustentar sozinho a casa ou na falta dele, a esposa ou viúva poderia trabalhar, como ocorria em outros países. Por isso, a mulher deveria ser educada para somente integrar-se ao mercado de trabalho quando se fizesse necessário". [8]

Assim, a visão de que a principal atribuição da mulher é a constitui-

5. SOIHET, Rachel. "A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância de Bertha Lutz". In: *Revista Brasileira de Educação*, no 15. São Paulo, 2000, p. 97-117.

6. MARQUES, T.C.N. & Melo, H.P. *Op. cit.*, p. 475.

7. LOMBROSO, Cesar e FERRERO, Guglielmo. *La femme criminelle e la prostituée.* Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière e Félix Alcan, 1896.

8. ARAÙJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.* Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 67

“(...) a visão de que a principal atribuição da mulher é a constituição e manutenção das esferas doméstica e familiar foi um dos entraves à maior participação da mulher no mundo laboral”.

ção e manutenção das esferas doméstica e familiar foi um dos entraves à maior participação da mulher no mundo laboral.

> “A maior irregularidade, ou menor disponibilidade à inserção no mercado de emprego, por parte das mulheres, é justificada socialmente por ela desempenhar funções e responsabilidade doméstico-familiares(...). A industrialização e a modernização nas mais diferentes esferas da produção, fomentaram a renovação das relações de trabalho, mas não chegaram a transformar radicalmente a esfera da reprodução, que ainda hoje permanece sob a responsabilidade da unidade familiar, a partir do trabalho doméstico da mulher”. [9]

No entanto isto não significou que não houvesse áreas de atuação profissional que fossem vistas como mais adequadas às mulheres e que, inclusive, precisassem de suas qualidades de domesticidade e docilidade. É o que veremos a seguir na busca de entender a inserção profissional das cinco concursadas.

As Concursadas

As mulheres que passaram no concurso foram todas formadas pelo Curso de Museologia do Museu Histórico Nacional. Tal curso, instituído em 1932, já na Era Vargas, tinha duração de dois anos e não funcionava na época como curso universitário. Aqui, faremos um breve histórico de cada uma delas a partir do livro de funcionários do MNBA, onde eram anotadas a mão as informações funcionais de cada um dos trabalhadores daquela instituição, cotejando com informações sobre os formados no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. [10]

Regina Monteiro Real nasceu em Petrópolis, em 1901, vindo a falecer em 1969. Apresentou a tese *Obrigações da consciência católica na hora presente*, no Círculo de Estudos do Colégio Jacobina, 1933. Formou-se em Assistência Social com estágio no Laboratório de Biologia Infantil para crianças delinqüentes do Juizado de Menores em 1937. Neste mesmo ano formou-se no Curso de Museus.

Ela passou a trabalhar no Museu Nacional de Belas Artes em 1937, já no cargo de conservadora. Fez concurso realizado pelo DASP[11] para este museu e tomou posse em 1940. No concurso apresentou a monografia *O*

9. GIULIANI, Paola Cappellini. *Tocando as máquinas: condições de existência das operárias.* Paraíba, UFPA, 1985, (Texto pra debate, 5), p. 6-7

10. SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. *Curso de Museus- MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional.* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

11. DASP, Departamento Administrativo do Serviço Público foi um órgão público do governo federal brasileiro, criado pelo decreto-lei 579, em 30 de julho de 1938, durante o governo de Getúlio Vargas (período do Estado Novo). Fazia parte de um esforço de reforma na administração pública brasileira e já estava previsto na constituição de 1937. Além de fornecer elementos para melhoria da máquina pública, o DASP deveria fornecer assessoria técnica ao presidente da república e elaborar a proposta orçamentária. (Fonte: Wikipédia./br.wikipedia.org/wiki/DASP – acesso em 31/01/2013)

papel dos museus na vida moderna.

Em 1948, afastou-se pelo período de quatro meses afim de atender ao convite do Departamento de Estado dos Estados Unidos da América para visitar os museus americanos. Na volta, escreveu artigo publicado no Anuário[12] do MNBA sobre este intercâmbio, "Do que vi nos museus norte-americanos". Em 1950, foi indicada para representar o Brasil no Congresso Internacional de Museus, em Londres, tendo obtido autorização do presidente da República para se ausentar do país durante três meses. Foi interina do diretor do MNBA, Oswaldo Teixera, durante três meses, entre 1952 a 1953. A partir de 1955, vai para Casa de Rui de Barbosa, onde fica até 1969 ocupando o cargo de diretora da Divisão Técnica da Casa de Rui Barbosa entre 1959 e 1969. Fez parte do Conselho Consultivo do MNBA. Participou da instalação do Museu Costa Pinto, em Salvador no biênio de 1968-9. Na década de 1940, foi secretária de edições do Salão Nacional de Belas Artes. Foi sócia-fundadora da Associação Brasileira de Museologia em 1963.

Elza Peixoto Ramos, neta do presidente Marechal Floriano Peixoto, nasceu no Rio de Janeiro, em 1902. Exerceu a função de datilógrafa do MES, nomeada por concurso em 1931, passando a escriturária em 1936, quando, ainda neste cargo, foi transferida para o MNBA. Formou-se em 1938 pelo o curso de Museologia do MHN. Em 1940, realizou o concurso do DASP e tomou posse como conservadora do MNBA, tendo apresentado no concurso a monografia *Missão artística francesa e sua influência nas artes*. Casou-se em 1943. Foi interina de Oswaldo Teixeira por três meses, em 1952, logo antes de Regina Real ser também interina. Em 1959 foi designada membra do Conselho Técnico do MNBA. Em 1964, foi designada chefe da Seção Técnica do Museu. Em 1967, teve durante cinco meses bolsa de estudos em Portugal. Pesquisou Pintura Brasileira no século XIX e especializou-se na obra do pintor Vitor Meirelles. Publicou o catálogo *Exposição Aspectos do Rio*, em 1965, e o livro *Vitor Meirelles no MNBA*, em 1970, além de inúmeros artigos em revistas científicas. Em 1970, é designada para responder pelo expediente do MNBA em substituição ao diretor Alfredo Galvão, que se aposenta. No ano seguinte, aposenta-se.

12. O Anuário do MNBA era uma publicação que foi editada de 1938 a 1958, contendo artigos sobre exposições e o acervo do museu. Para esta publicação, contribuíam tanto servidores da casa, quanto autores de fora.

Regina Liberalli nasceu no Rio de Janeiro em 1915 e faleceu em 2007. Era artista plástica tendo estudado com Chambelland e com Oswaldo Teixera. Participou de vários Salões Nacionais. Cursou Museologia no MHN e fez o concurso do DASP para o MNBA, concorrendo com a monografia *Conservação e restauração de obras de arte.* Casou-se com o médico virologista Dr. Hugo Widman Laemmert. Entre 1955 e 1959, foi membro do Conselho Técnico do MNBA. É designada substituta eventual da chefe da seção técnica, em 1961, quando também integra novamente o Conselho Técnico. Estudou quatro meses em Portugal com bolsa do Ministério de Negócios Estrangeiros de Portugal. Foi sócia fundadora da ABM, em 1963. Aposenta-se em 1970.

Maria Torres de Carvalho Barreto, recém formada pelo Curso de Museus do MHN, passou no concurso do MNBA com a monografia *A circulação do ouro em pó e em barras no Brasil*. Em 1945, já como funcionária, tem a atribuição de coligir elementos que servissem ao Professor Germain Bazir[13] para estudos relacionados com a história da arte no Brasil. Em 1952, por seis meses ficou a disposição da Comissão Nacional de Belas Artes, que tinha por atribuição promover os Salões Nacionais de Artes. Entre 1955 e 1959, foi membro do Conselho Técnico do MNBA, tendo tornado a sê-lo em 1961. Foi sócia fundadora da ABM em 1963.

13. Historiador da arte francês que escreveu obras sobre a arte colonial brasileira (Fonte: br.wikipedia.org/wiki/Germain Bazin. Acessado em 31/01/2013).

Lygia Martins Costa nasceu em Pinheral, no estado do Rio de Janeiro, em 1914. De todas as concursadas, Lygia foi a que se tornou mais conhecida por sua intensa contribuição ao nascente campo da museologia no Brasil. Foi aluna do Curso de Museus do MHN e, recém-formada, participou do concurso do MNBA com a monografia *Circulação da prata no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Torna-se conservadora do MNBA em 1940. Oito anos após o concurso, é licenciada por um ano para bolsa de estudos na New York University Institute of Fine Arts por intermédio do Institute of International Education. Entre 1952 a 1954, fica a disposição da Comissão Nacional de Belas Artes. Em 1955, é transferida para a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

■■

Todas as primeiras mulheres funcionárias do MNBA tiveram intensa produção participando do Conselho Técnico do MNBA, produzindo

pesquisas, organizando exposições, escrevendo artigos para o *Anuário do MNBA* e assumindo chefias técnicas ou a direção interinamente, além de cursos de aperfeiçoamento no exterior. As suas monografias de ingresso, inclusive, foram publicadas no *Anuário do MNBA*. Dentre os muitos artigos que escreveram para o *Anuário do MNBA*, a maioria tratava das exposições que estavam sendo realizadas no Museu. Em relação a quantidade de artigos escritos neste anuário, suas produções eram intensas. Maria Barreto escreveu quinze artigos para o anuário; Regina Real e Elza Peixoto escreveram, cada uma, quatorze; Regina Liberalli contribui com treze; e Lygia Martins Costa com oito. As que não permaneceram no MNBA até a aposentadoria, como Lygia Martins Costa e Regina Monteiro Real, tornaram-se também professoras, ministrando cursos de Museologia.

Desta forma, elas fazem parte de uma das primeiras gerações de mulheres brasileiras que tiveram a oportunidade de escolarizar-se e profissionalizar-se. Uma delas, Regina Monteiro Real publicou o artigo *Há vantagens para uma moça instruir-se?*[14], ainda antes de ser funcionária do MNBA, evidenciando que uma mulher escolarizada, como era seu caso, não era ainda fato corriqueiro e aceito sem discussão pela sociedade da época.

"Até o advento da República, a grande maioria das mulheres era analfabeta no Rio de Janeiro".

Até o advento da República, a grande maioria das mulheres era analfabeta no Rio de Janeiro. A instrução feminina se manteve precária, fosse nas escolas públicas, particulares, ou educandários para meninas carentes. Só em 1907 as primeiras mulheres, na cidade do Rio de Janeiro, se formaram bacharéis em Ciências e Letras através da aprovação nos exames preparatórios locais. [15] As mulheres das famílias da elite são as primeiras no ingresso em cursos de nível superior. No entanto, como já visto, a função familiar e doméstica da mulher ainda era preponderante. Assim, o ensino da leitura, da escrita, do francês, e das noções básicas da matemática, se completava com o aprendizado do piano, além dos bordados, pintura, rendas e habilidades culinárias. Desta forma era uma educação que proporcionava ferramentas para a mulher exercer seu papel de esposa/mãe-de-família. Essa concepção pode ser vista na lei de instrução pública de 1827:

"As mulheres carecem tanto ou mais de instrução, porquanto são elas

14. *Revista Funcional*, publicação da União Católica Brasileira, 1926-1928.

15. ARAUJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.* Rio de Janeiro, Rocco,1993.

que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons ou maus: são a origem das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas". [16]

16. Lei de instrução pública,1827, apud. LOPES, E.M. "A educação da mulher: a feminização do magistério". Teoria e Educação, 1991, nº 4, p. 26.

Os primeiros governos da nascente república, portanto, não priorizavam a educação feminina voltada para sua profissionalização, mas sim, para melhor formar a mulher para exercer sua função de esposa e mãe. Mesmo assim, os avanços na educação feminina contribuíram para algum tipo de exercício profissional feminino, notadamente no magistério.

Seção Técnica do MNBA, no inicio da década de 1940. Da esquerda para direita: Elza Peixoto, Regina Real, Lygia Martins Costa, Maria Barreto, uma mulher não identificada e Regina Liberalli.

Fonte: Coleção Regina Liberalli/Núcleo de Memória da Museologia / UniRio

Nesse período, há dois setores que catalisam a mão-de-obra feminina, decorrentes também, da permanência dos estereótipos femininos: os serviços domésticos (que não requeriam instrução, além dos "dotes e qualidades femininas") e o magistério, que apesar de requerer qualificação, se enquadrava nas ideias estabelecidas sobre a imagem da mulher e seu papel social ligado a maternidade. [17] O magistério era, assim, visto como uma extensão das funções maternas. [18]

17. ARAUJO, Rosa Maria Barbosa. *Op. cit.*, p. 75-76.

18. Além disto como aponta Hahner, os positivistas, influentes no Brasil no final do século XIX, pregavam a inferioridade orgânica e intelectual da mulher, mas aclamavam a sua superioridade moral. Benjamim Constant, por esta razão, informou que o ensino primário na Escola Normal, no Rio de Janeiro, deveria pertencer exclusivamente à mulher. HAHNER, June E. "A Escola Normal, as professoras primárias e a educação feminina no Rio de janeiro no fim do século XIX". In: Revista Gênero, v. 10, n. 2, Ed. UFF, Niterói, 2010, p. 324.

A inserção da mulher no mercado de trabalho parecia, na época, só ser possível se possibilitasse o exercício de características socialmente consideradas femininas: docilidade, passividade, facilidade para cuidar de crianças, paciência, dentre outras características.

> "Na questão de atributos femininos na divisão sexual das funções e tarefas incidem estratégias de apropriação do corpo, através de "qualidades" naturais, como representações sociais de qualidade. É a sexualização de toda a sociedade. Os dedos ágeis, resistência, passividade, paciência são considerados próprios à força de trabalho feminina. A qualificação é sexualizada refletindo critérios diferentes para o trabalho feminino e masculino". [19]

A entrada das mulheres no magistério, cada vez mais associado a qualidades femininas, significava também o recuo dos homens nesta atividade. De acordo com Araújo, [20] este recuo se dava na medida em que os homens buscavam profissões mais bem remuneradas, prestigiadas e ainda inacessíveis ao sexo feminino. Desta forma, esses espaços deixados pelos homens no magistério foram sendo ocupados pelas mulheres.

"A entrada das mulheres no magistério, cada vez mais associado a qualidades femininas, significava também o recuo dos homens nesta atividade".

Considerando a similaridade entre a área de educação e a área de cultura — afinal, foram por muito tempo, englobadas no mesmo ministério[21] —, podemos perguntar se, tal qual no magistério, a área de cultura tornou-se uma das primeiras portas de entrada das mulheres ao mercado de trabalho e à profissionalização. Porta de entrada esta que não derrubaria por completo as hierarquias impostas aos gêneros.

No caso do magistério, apesar da expressiva ocupação desta categoria funcional por mulheres, os cargos de diretoria permaneceram muito tempo ainda somente nas mãos dos homens.

> "Reproduzia-se e reforçava-se, então, a hierarquia doméstica: as mulheres ficavam na sala de aula executando as funções mais imediatas do ensino, enquanto os homens dirigiam e controlava todo sistema. A eles se recorriam como instância superior, referência de poder; sua presença era vista como necessária exatamente por se creditar à mulher menos firmeza na decisões, excesso de sentimentos, tolerância e etc". [22]

Tal qual no magistério, na área de cultura as mulheres demoraram a ocupar postos mais elevados de chefia. As concursadas do MNBA

19. GIULIANI, Paola Cappellini. *Op. cit.*, p. 27.

20. ARAUJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.* Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 75-76.

21. A área de cultura constituiu-se num ministério autônomo, separando-se da área de educação, apenas em 1988. Ver: BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural*, 1976-1990. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

22. LOURO, Guacira Lopes. "Mulheres na sala de aula". In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil.* São Paulo, Contexto, 2000, p. 460.

somente assumiram o cargo da direção de forma interina. Uma mulher, Maria Eliza Carrazoni, só viria a ocupar a direção do MNBA em 1970, trinta anos depois da entrada dessas primeiras mulheres.

E muito embora a profissão de conservador não fosse uma profissão tradicional e masculina, o próprio fato de se ser um profissional era uma prerrogativa masculina. As novas concursadas da época identificavam seu cargo funcional, em seus artigos no *Anuário* como conservador (no masculino), mostrando, talvez, um conflito entre seu gênero e a posição que ocupavam. Embora havendo poucos homens conservadores, elas não legitimaram-se enquanto conservador*as,* no feminino.

E mesmo sendo a área de cultura uma área que permitia o ingresso feminino, as mulheres não estavam livres de preconceitos. Como relata a filha de Judith Martins, umas das primeiras funcionárias do Serviço do Patrimônio Histórico e que era desquitada, esta, ao visitar cidades históricas no interior de Minas, era obrigada a escutar dos moradores locais: "Lá vem a viúva do Patrimônio". Conforme comenta Thompson, [23] tratava-se provavelmente de um eufemismo para definir uma mulher, que viveu, a partir da década de 1940, desquitada e por conta própria.

23. THOMPSON, Analucia (org.). *Entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2009.

Além disso, as concursadas não estavam totalmente livre da legislação vigente que outorgava ao marido ou pai o pátrio poder sobre a mulher. Vemos, neste trecho da entrevista com Lygia Martins Costa, o relato de que, apesar de ser funcionária do MNBA, já havia oito anos, só pôde viajar para estudo no exterior com a permissão do pai:

> "Encontrei uma certa dificuldade em casa porque papai não achava que a filha pudesse ir assim para o Estados Unidos sozinha e eu fiquei doente de emoção porque tinha de dar a resposta e não conseguia dar a resposta porque eu não podia dizer que eu não ia porque era uma coisa e eu não iria sem licença do meu pai. Acontece que eu fiquei doente, não havia meio de ceder uma febre, febre, até que afinal o médico não sabia o que era eu estava doente, estava doente, disse que era de fundo nervoso com certeza, mas sem atinar o que. Até que foi um amigo de meu pai lá que era um russo e que quando falou com o papai disse: eu estou muito aborrecido porque minha filha tem vontade de ir para uma bolsa de estudos nos Estados Unidos a bolsa chegou e ela está doente, eu desconfio que é por causa disso porque eu não me conformo, disse: mas Martins Costa como é que você não vai, olha obter uma bolsa das melhores bolsas de lá e você não está, você vai dizer a sua filha que ela pode ir sim, que vai e que você dá o consentimento com muito prazer, o fato é que esse amigo do papai saiu foi

embora e papai veio e falou comigo: Olha Ligia "Martins Costa" você vai para os Estados Unidso você vai telefonar para lá dizendo que você aceita a bolsa. EU imediatamente fiquei boa me levantei fui tirar retrato aquele de cinco minutos para o passaporte porque não dava mais tempo estava expirando o prazo. Tirei aquele retrato saí abatidísssima com aquele retrato de cinco minutos levei depressa lá foi aquela corrida e graças a Deus fui embora e tirei o maior proveito da viagem". [24]

Podemos questionar também em que medida a possibilidade de inserção feminina no Ministério da Educação e Saúde se deve à ideia, tal qual ocorria em relação ao magistério, de que estas áreas teriam afinidades com as ditas qualidades "naturais" femininas do cuidado e da domesticidade.

O Curso de Museus englobava diversas disciplinas como História da Arte e História Brasileira. No entanto, o aprendizado do cuidado e da limpeza de objetos também fazia parte do curso. É interessante analisar o pleito que Gustavo Barroso, diretor do MHN, fez em 1923 sobre a necessidade de se criar o cargo de conservador: "funcionário que ficaria encarregado de dirigir os serviços de limpeza e restauração de objetos, com a responsabilidade direta de sua conservação". [25] No caso do Curso de Museus, próprio para a formação da carreira de conservador, a ideia de preservação e conservação de objetos pode remeter à uma certa ideia de domesticidade. Embora o curso privilegiasse a formação teórica, na sua parte prática, de ensino do cuidado e limpeza dos objetos museológicos, estaria, talvez, próximo das práticas de manutenção doméstica, vistas como femininas por excelência.

O Curso de Museus, de fato, na década de 1930, tinha mais mulheres do que homens, mas não significativamente. Entretanto, num período em que poucas mulheres estudavam em nível universitário, e no qual os cursos tradicionais como engenharia, medicina e direito eram ocupados quase somente por homens, o fato de um curso ter mais da metade de seu contingente formado por mulheres é digno de apreciação.

Talvez essa relativa maior presença feminina no campo da museologia possa ser explicada pelo fato de que era um curso novo e sem tradição no Brasil, além de não ser na época um curso universitário, pois não estava ligado a nenhuma faculdade, constituindo-se numa área de menor prestí-

"Talvez essa relativa maior presença feminina no campo da museologia possa ser explicada pelo fato de que era um curso novo e sem tradição no Brasil, (...) constituindo--se numa área de menor prestígio e podendo, assim, ser mais flexível a entrada feminina".

24. ARQUIVO NORONHA SANTOS/IPHAN. *Entrevista realizada pelo Projeto Memória Oral (1982-1988) da Fundação Pró-Memória, transcrita e guardada.* Relatório de Atividades: Rio de Janeiro, MHN, 1923.

25. SIQUEIRA, Graciele Karine. *Curso de Museus – Museu Histórico Nacional: 1932-1972: o perfil acadêmico-profissional* (dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Rio de Janeiro, 2009, p. 13.

gio e podendo, assim, ser mais flexível a entrada feminina.[26]

Embora ocupando os espaços possíveis para mulheres instruídas e de classes médias e altas, naquele momento, as concursadas em muito contribuíram para a pesquisa de acervos do MNBA e suas produções podem ser conferidas e consultadas nos anuários do MNBA. Elas também foram capazes, por meio do exemplo de suas trajetórias profissionais, de subverter as hierarquias de gênero, comuns à época, e construir outros discursos sobre ser mulher. A partir do acesso à instrução e de sua inserção no mercado de trabalho, elas souberam trilhar um percurso de maior autonomia individual. Neste sentido, elas foram duplamente pioneiras, ao ocuparem os nascentes postos de trabalho disponíveis para mulheres e, por outro lado, por fazerem parte também dos primeiros quadros de funcionários ligados à área de memória e arte, contribuindo, assim, para o nascente campo da museologia no Brasil. ■

26. *Idem*, p. 13.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro, Rocco,1993.

ARQUIVO NORONHA SANTOS/IPHAN. *Entrevista realizada pelo Projeto Memória Oral (1982-1988) da Fundação Pró-Memória, transcrita e guardada.* Rio de Janeiro: MHN, 1923.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural. 1976-1990.* Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

GIULIANI, Paola Cappellin. "Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira". In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000, p. 333.

——. *Tocando as máquinas: condições de existências das operárias.* Paraíba: UFPA, 1985. (Texto para debate, 5).

HAHNER, June E. "A Escola Normal, as professoras primárias e a educação feminina no Rio de janeiro no fim do século XIX". In: *Revista Gênero*, v. 10, nº 2, Niterói, Ed. UFF, 2010.

LOMBROSO, Cesar e FERRERO, Guglielmo. *La femme criminelle et la prostituée.* Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière et Félix Alcan, 1896.

LOPES, E.M. "A educação da mulher: a feminização do magistério". In: *Teoria e Educação,* nº 4, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. "Mulheres na sala de aula". In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2000.

MARQUES, T.C.N. & Melo, H.P., "Os direitos civis das mulheres casadas entre 1916 e 1962. Ou como são feitas as leis". In: *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, UFSC, 2007.

SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. *Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Escola de Museologia, 2007.

SIQUEIRA, Graciele Karine, Curso de Museus - *Museu Histórico Nacional: 1932-1972: o perfil acadêmico-profissional*. (dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Rio de Janeiro, 2009.

SOIHET, Rachel. "A pedagogia da consquista do espaço público pelas mulheres e a militância de Bertha Lutz". In: *Revista Brasileira de Educação,* nº 15. São Paulo, 2000, p. 97-117.

THOMPSON, Analucia (org.). *Entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro, IPHAN/DAF/Copedoc, 2009.

A relevância das **práticas avaliativas** na rotina dos museus

GABRIELA RAMOS FIGURELLI

Para iniciar...

O artigo visa contextualizar historicamente a avaliação em museus, apresentar informações que caracterizam a prática avaliativa, discutir a importância desta prática no cotidiano dos museus — nomeadamente no que toca à avaliação de ações educativas em museus —, além de reforçar a urgência de se pensar instrumentos, critérios e indicadores de avaliação para as ações museológicas. A investigação se dá no âmbito da elaboração de uma tese de doutorado em Museologia que propõe a criação de uma metodologia para um programa educativo direcionado à equipe do museu, o qual prevê práticas avaliativas associadas às diferentes ações de caráter educacional.

Para introduzir o tema, é pertinente situar o contexto no qual estão inseridas as reflexões museológicas contemporâneas, dizendo que a situação sóciopolítico e cultural da década de 1970 era bastante efervescente e que foi motivada, sobretudo, pelas transformações

de modelos políticos, éticos, sexuais, das quais emergiram propostas contestatórias aos padrões vigentes. A comunidade museológica impulsionada por essa atmosfera questionava o modelo tradicional das instituições museais — alheio às questões sociais e com uma percepção elitista de patrimônio cultural —, reivindicando uma nova forma de pensar e fazer museologia, atrelada a compromissos e práticas sociais. Foi a partir desse período que parte da comunidade museológica intensificou sua preocupação quanto à função social do museu e das práticas museológicas, criticando o modelo tradicional europeu e redirecionando sua atenção das ações preservacionistas para o ser humano e para as questões sociais contemporâneas (MELLO, 2010).

Essa conjuntura serviu como espaço para a realização da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, um encontro organizado pelo ICOM[1] e UNESCO, em 1972. O encontro reuniu, sobretudo, os profissionais de museus latino-americanos para discutir o papel do museu e ressaltou a urgência de se pensar um museu comprometido sócio e politicamente. O resultado final desse encontro foi a redação do documento intitulado "Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile", que é considerado o grande marco da chamada Museologia Social e que tornou-se referência para as políticas públicas voltadas ao campo museal nos países ibero-americanos, contribuindo, assim, para o avanço do setor durante as últimas décadas. O documento sintetiza os anseios e resoluções de um grupo de profissionais de museus atento à sociedade e disposto a pensar o museu de forma mais global e comprometida. Propõe um novo conceito de museu, entendido enquanto instrumento de mudança social, discute a função social dos museus, a interdisciplinaridade no contexto museológico, entre outras questões pertinentes à época (PRIMO, 1999).

Uma dessas questões pertinentes é a prática avaliativa em instituições museológicas. Em conformidade com o "ponto seis" da Declaração, acredita-se ser de suma importância que "os museus devem criar sistemas de avaliação que lhes permitam determinar a eficácia da sua ação em relação à comunidade" (UNESCO *apud* PRIMO, 1999, p.108). Aspecto reforçado na Declaração de Caracas[2] que no "ponto cinco" recomenda que "se estabeleçam mecanismos de avaliação permanente" (UNESCO

1. "International Council of Museums" (Conselho Internacional de Museus) é uma organização não-governamental internacional de museus e profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial — cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial — para a sociedade. Mantém relações formais com a UNESCO e a ONU.

2. Documento final do encontro intitulado "A missão dos museus na América Latina hoje: novos desafios", ocorrido na Venezuela em 1992, que propôs uma releitura da "Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile" e um balanço da situação dos museus na América Latina, com suas mudanças político-sociais, econômicas e tecnológicas, e a transformação conceitual e operacional ocorrida nas instituições museológicas. Discutiu ainda questões relacionadas à inserção de políticas museológicas nos planos do setor de cultura, suportes legais e inovações de organização dos museus, perfil dos profissionais para as instituições museológicas, o museu como meio de comunicação, entre outros temas relacionados à prática museológica.

apud PRIMO, 1999, p. 244), e assim contribuam para o monitoramento constante das ações museológicas.

Ainda que sua importância seja reconhecida, a avaliação em museus é uma questão bastante intricada devido à complexidade do universo museal, onde não existe apenas uma natureza de projeto, mas sim "uma constelação de projetos inter-relacionados" (MAIRESSE *apud* MELO, 2009, p. 66), o que dificulta o estabelecimento de uma definição, de um conceito. Para além disso, soma-se o caráter fortemente qualitativo dos resultados provenientes das ações museológicas, os quais tornam difíceis as avaliações de *performance* que enfatizem expressões quantitativas e, conseqüentemente, mais facilmente mensuráveis (MELO, 2009, p.59).

"Para melhor compreender a questão da avaliação no âmbito museológico é necessário conhecer a trajetória dessa prática nos museus e assim perceber suas transformações, influências e contribuições para o meio".

Cury (2005) acredita que a ausência de processos de avaliação em museus está ligada à falta de conhecimento sobre um quadro teórico referencial e sobre metodologias apropriadas para o desenvolvimento de processos avaliatórios fundamentados. De acordo com a autora, existe a conscientização sobre a importância da avaliação, porém, ela não é suficiente para a implantação de mecanismos de avaliação. Além desse, outro motivo também pode ser apontado como, por exemplo, a falta de recursos humanos e materiais, uma vez que "avaliar exige pessoal disponível e recursos financeiros por longos períodos, ou melhor, permanentemente, pois a avaliação institucional deve ser prática sistemática" (CURY, 2005, p. 121).

No entanto, essas dificuldades não impedem o desenvolvimento, mesmo que lento, deste campo de estudo — avaliações em museus — o que tem ganhado espaço no contexto museal com a crescente publicação de pesquisas e reflexões sobre o tema e com a organização de discussões relacionadas às práticas avaliativas em museus — reflexos também das exigências que a conjuntura atual demanda às organizações culturais que, na sua grande maioria, são dependentes da tutela governamental e, portanto, mostram-se atentas à eficiente utilização das verbas na manutenção da organização museal.

O surgimento da avaliação nos museus

Para melhor compreender a questão da avaliação no âmbito museológico é necessário conhecer a trajetória dessa prática nos museus e assim perceber suas transformações, influências e contribuições para o meio. Ao longo da existência de instituições chamadas museus são vários os tipos de avaliações utilizadas por essas instituições, tratando-se de uma prática que teve o seu início informal no século XVIII e que conheceu vários contributos significativos ao longo das últimas décadas do século XX. (PÉREZ, 2000; KÖPTCKE, 2002; STUDART *et al*, 2003; MELO, 2009).

Dentre as avaliações mais comuns no contexto museal destacam-se: os relatórios de atividades gerados a partir de documentos relacionados ao funcionamento geral do museu (propostos no século XVIII, na Inglaterra); os registros fotográficos sobre os comportamentos do público durante visita a museu (em 1916, nos Estados Unidos); os estudos de públicos desenvolvidos por psicólogos que analisam os comportamentos dos visitantes das exposições (nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos); as práticas avaliativas baseadas no modelo escolar de avaliação de competências e conhecimentos (década de 1960); os processos de acreditação motivados pela busca por subsídios (final da década de 1960, nos Estados Unidos); os estudos de públicos que buscam identificar preferências e expectativas dos visitantes (final da década de 1970); as avaliações econômicas relacionadas aos proveitos financeiros trazidos pela atividade museal; além das avaliações baseadas em indicadores de performance, direcionadas aos processos desenvolvidos e aos resultados obtidos (final do século XX).

"(...) as práticas avaliativas em museus têm se tornado cada vez mais frequentes à medida que o público transforma-se em elemento central dos processos museológicos(...)".

De acordo com Almeida (2004), historicamente, na generalidade dos países ocidentais, a avaliação em museus passou a ser valorizada a partir do momento em que o público tornou-se um elemento fundamental do processo museológico, ou seja, a partir do século XX. As diversas leituras sobre o tema também reforçam a constatação de que as práticas avaliativas em museus têm se tornado cada vez mais freqüentes à medida que o público transforma-se em elemento central dos processos museológicos, demandando, assim, um maior entendimento tanto dos

perfis dos visitantes, das suas necessidades e expectativas, quanto das realidades e dos funcionamentos dos museus. Para Studart *et al*,

> "(...) foi só a partir do interesse em mudar as relações do museu com o visitante, tornando-as mais dinâmicas e com propósitos educativos e culturais mais amplos, que se promoveu uma maior atenção às pesquisas de avaliação. Assim, os profissionais de museu, quanto mais comprometidos em atender novos públicos e diversificar a clientela da instituição, mais se dedicam à pesquisa buscando melhor entender os modos de apropriação das exposições e descrever a experiência no museu" (2003, p. 134).

Com o implemento da área, Guba e Lincoln (1989 *apud* KÖPTCKE, 2002, p. 6) falam da existência de quatro gerações de avaliações em museus. A primeira geração enfatiza a medida (número de visitantes ou visitas), a segunda enfatiza a descrição (observação dos comportamentos), a terceira focaliza o julgamento (a percepção e a opinião do visitante), e a quarta concentra sua área de interesse nas respostas (aprendizagem). Essa classificação demonstra a mudança e, consequentemente, o amadurecimento dos interesses atrelados à Museologia, evidenciando o desenvolvimento do fazer museológico, nomeadamente das práticas avaliativas em museus.

Asensio (*apud* KÖPTCKE, 2002, p. 6) também defende que "as práticas avaliativas estão relacionadas a transformações na Museologia, nas disciplinas científicas que a sustentam e na atividade do público diante das exposições, num ciclo de demandas, retroalimentação e transformação". Questão esta reforçada por Studart *et al* (2003) que acredita ser a partir do reconhecimento de seus limites que os métodos mudam e se apropriam de dimensões e conceitos de diferentes campos do saber (Psicologia, Educação, Ciências Sociais, Comunicação), para auxiliar na formação de um quadro teórico útil ao conhecimento do universo do museu.

Embora as reflexões sobre avaliação em museus tenham se diversificado com o passar do tempo, ainda há muito o que fazer para englobar as diferentes funções museológicas nas práticas avaliativas. Nas palavras de Victor (2005), o desafio na Museologia ainda é grande, pois "a dificuldade está em atribuir um novo sentido ao termo avaliação em museus, fazendo 'descolar' do verbo 'avaliar' a sua asserção redutora

e unidimensional de 'estudos de públicos' " (VICTOR, 2005, p. 22). É imprescindível trazer para a Museologia abordagens diferentes de avaliação, como aquelas adotadas na Gestão, na Educação, na Psicologia, na Comunicação entre outras áreas do conhecimento. Abordagens essas que possam contribuir para o alargamento e o amadurecimento das concepções dos profissionais de museus e que, conseqüentemente, auxiliem no desenvolvimento de práticas avaliativas museológicas.

A importância da Avaliação

A função de "avaliar" tem hoje lugar preponderante em qualquer operação de planejamento sistemático e nos mais diversos domínios. *Avaliação* enquanto ato de *avaliar*, enquanto prática de *averiguação*, de *mensuração*, de *apreciação*, de *crítica e análise*, consiste na construção de conhecimentos a partir das intervenções que estão em questão. Num plano modesto ou de grande dimensão, a curto ou a longo prazo, visa-se sempre metas ou objetivos que se intenciona atingir. Por conseguinte, para toda a operação planejada ser alcançada importa, por um lado, avaliar se está a decorrer como previsto e, por outro lado, averiguar se os resultados obtidos são, de fato, os pretendidos (RIBEIRO, 1994, p. 5). Essa realidade é coerente com as necessidades dos museus que buscam, cada vez mais, eficiência para suas atividades, trazendo resposta aos investimentos direcionados ao patrimônio.

É fato que muitos profissionais de museus desenvolvem práticas avaliativas relacionadas às ações museológicas realizadas nas instituições museais. Porém, é comum que essas práticas ocorram de maneira informal e irregular, sem grande planejamento e continuidade. Ainda assim, é uma atitude pertinente e que guarda a relevância do princípio de uma prática a ser adotada. Entretanto, é extremamente importante que essas práticas tornem-se organizadas, planejadas e sistemáticas, da mesma forma que a reflexão sobre o seu desenvolvimento (ALMEIDA, 2004), para que, além de buscar melhorias às atividades museológicas, o amadurecimento do "fazer museológico" como um todo também ocorra.

"(...) é comum que essas práticas ocorram de maneira informal e irregular, sem grande planejamento e continuidade".

Compreendendo a avaliação como uma postura profissional que busca

o aperfeiçoamento e o domínio do ofício, ela é vista como uma ferramenta para aprofundar a compreensão sobre o trabalho que se desenvolve, sendo um meio para o aprimoramento profissional e institucional através dos processos de trabalho, dos serviços ou dos produtos desenvolvidos. "Avaliação é um meio para um fim" (CURY, 2005, p. 124). No âmbito da presente investigação, entende-se a avaliação em museus como uma operação descritiva e informativa, um processo que intenciona reunir dados sobre o "objeto" em análise, com o intuito de auxiliar no seu entendimento, no seu desenvolvimento e, conseqüentemente, contribuir para a melhoria da qualidade do funcionamento do museu e do atendimento às necessidades dos públicos.

Logo, as práticas avaliativas em museus são ferramentas imprescindíveis ao serviço do auto-conhecimento da instituição museal (MELO, 2009). É através da avaliação que o museu (i) recolhe informações para o planejamento de atividades, (ii) ajuda na elaboração de novos programas, (iii) justifica a realização de um projeto, (iv) avalia a eficácia de uma atividade, e também (v) constrói novas teorias que contribuem para a ampliação do conhecimento sobre o objeto a ser investigado (MUNLEY,1986 *apud* STUDART *et al*, 2003). Podendo compreender questões relacionadas aos processos de trabalho (as ações em si) e aos resultados desses processos (as evidências do impacto das ações desenvolvidas), as avaliações são utilizadas para conhecer detalhadamente perfis de públicos, necessidades, serviços, ações, desempenhos, programas promovidos pela instituição, entre outras questões relevantes. Reunindo um conjunto de informações sobre o contexto, as características, o desenvolvimento, os efeitos, o impacto de uma determinada iniciativa e demais aspectos, a avaliação é um instrumento que visa o aperfeiçoamento, a melhoria contínua do funcionamento da instituição e, para tanto, deve ser pensada como um processo contínuo, já que não se trata de um produto, mas sim de uma construção coletiva vinculada a uma estrutura maior: o museu.

> "A avaliação desenvolvida desse modo [enquanto processo] aumenta o valor dos espaços públicos voltados a promover a construção da discussão e opinião — espaços que representam legitimamente os visitantes — e ajuda aos

> profissionais de museus e pesquisadores a efetivamente estabelecer estudos de avaliação em museus como práticas dialógicas" (CABRAL, 2006, p. 5).

Dessa forma, a prática avaliativa é mais uma iniciativa para promover o diálogo, para dar voz aos diferentes grupos que compõem a rotina do museu, fazendo desta, uma relação mais equilibrada, onde as necessidades, opiniões e preferências são conhecidas, podendo, ainda, auxiliar na elaboração das ações futuras. A avaliação não deve ser entendida como cancelamento, suspensão, corte, punição, mas sim como readequação, reestruturação, redirecionamento.

> "Nesse sentido, a avaliação em museus não poderia ter como fim único provar ou julgar (se é bom ou mal) programas ou processos, mas, principalmente, criar um sistema de informações sobre aspectos da realidade que — quando munidos de significado — possam intervir positivamente sobre essa realidade" (CURY, 2005, p. 125).

É também na avaliação que se verifica se os objetivos almejados foram atingidos, se o plano delineado se concretizou, se as metas traçadas foram alcançadas e se o investimento realizado compensou o esforço; sendo essa uma fase de suma importância para a manutenção e continuidade de iniciativas programadas pelo museu, servindo de retorno aos profissionais envolvidos no processo de planejamento e realização das atividades museológicas, assim como suporte ao planejamento de ações futuras (ALMEIDA, 2004). O "fazer museológico" ganha em qualidade ao passar por um processo crítico de análise do trabalho realizado, através da adoção de práticas avaliativas que, entre outras questões, é capaz de influenciar os planejamentos futuros. Daí esse tema ser cada vez mais foco de interesse entre os profissionais de museus que buscam agregar profissionalismo ao trabalho desenvolvido nas instituições museais.

Além disso, é estrategicamente importante que a avaliação seja pensada e concebida em coerência com a identidade organizacional do museu que, constituída pela missão, a visão e os valores da instituição, é o princípio que direciona o seu funcionamento. Ao delimitar os contornos de atuação da instituição, a identidade organizacional de um museu ajuda a definir seus objetivos, orientar as tomadas de decisão, auxiliar na

proposição de estratégias, além de organizar e direcionar os esforços da equipe. Portanto, é importante que a avaliação do museu esteja conectada à estas diretrizes, que seja balizada também "pelo projeto institucional do museu, pela política cultural, pelo contexto, pelo orçamento, pelo perfil e pela tipologia da instituição" (ALMEIDA, 2004, p.24) para, então, auxiliar na verificação das questões que o museu se propõe cumprir e, consequentemente, ajudar a potencializar as ações museológicas da instituição. Para Isabel Victor,

> "(...) a atitude reflexiva que comporta a auto avaliação [do museu] qualifica a acção museológica e a própria cultura organizacional dos museus, pois quanto mais elevada for a consciência dos saberes que desenvolvemos e aplicamos nos, mais ínfimos ou complexos, procedimentos que dependem da nossa acção, mais intencionalidade colocamos em cada um deles e maior cuidado temos em registrá-los. A auto avaliação permite-nos atribuir valor ao que fazemos e à forma como o fazemos, dar-lhe um significado e uma intencionalidade." (VICTOR, 2005, p.196)

Assim sendo, a avaliação constitui informação estratégica para melhor compreender o funcionamento do museu e seu desempenho, para auxiliar nas tomadas de decisões, para melhorar a qualidade do atendimento às necessidades dos públicos e, consequentemente, contribuir para alcançar os objetivos traçados e a missão assumida pela instituição. É reunir evidências que permitam ao museu afirmar sua conduta, corrigir suas ações ou, ainda, escolher entre diferentes opções a adotar.

Contudo,

> "(...) faltam instrumentos de avaliação que nos dêem o retorno de tudo aquilo que o museu é e representa na sociedade contemporânea, com enfoque no ser e na relação com outro, em detrimento do ter ostentatório e do fazer para cumprir. Mas só é possível avaliar algo, medindo e comparando, com base em critérios bem definidos, a partir de uma grelha comum, implicando todos os actores na autoavaliação, na definição das metas a atingir e na obtenção dos resultados" (VICTOR, 2005, p. 210).

O vazio, quanto à definição de critérios, tem corroborado para que a contagem de públicos sirva como aval legitimador da qualidade do serviço museal prestado. Trata-se, como defende Isabel Victor (2005),

de um único — e simplificado — indicador, que apenas revela o nível de adesão a produtos finais e que deixa de fora indicadores internos e externos que podem revelar informações preciosas sobre os processos e as aprendizagens; em suma, sobre o real impacto dos museus nas sociedades contemporâneas.

Que a avaliação é uma prática necessária aos museus, essa é uma convicção da Museologia largamente aceita. Logo, faz-se urgente pensar e criar instrumentos de avaliação baseados em planejamento, em objetivos, em parâmetros, em critérios, em indicadores, em metas que auxiliem na percepção sobre o trabalho desenvolvido e também que apontem um direcionamento para a atuação dos museus em suas diferentes responsabilidades museológicas (preservacionista, comunicativa, educativa, investigativa). Práticas avaliativas devidamente fundamentadas e planejadas trazem rigor, seriedade e eficiência ao trabalho museológico, além de possibilitar a redefinição das estratégias, a criação de planos de ação para o futuro, a busca de parcerias, a negociação de investimentos, a contribuição para pesquisas e estudos na área, uma vez que se conhece, mais e melhor, a realidade e o potencial da instituição museológica.

Entretanto, para que o trabalho de avaliação seja implementado nos museus faz-se necessário um ambiente propício, que requer abertura para o diálogo, espaço para críticas e disposição para implementar mudanças. Isso porque

> "(...) é importante que os benefícios deste trabalho fiquem bem claros para a instituição. Também é necessário que tanto os dirigentes do museu quanto a sua equipe valorizem os resultados deste trabalho e os utilizem para tomadas de decisão. Na realidade, o uso de avaliação nos museus implica em uma mudança de mentalidade, a fim de que uma cultura da avaliação possa ser implementada e desenvolvida ao longo dos anos. O uso de avaliação das atividades e programas do museu pode ajudar a instituição a estabelecer um maior diálogo com o público visitante e fazer com que o museu se aprimore continuamente" (STUDART *et al*, 2007, p. 8).

Ou seja, não basta apenas adotar práticas avaliativas nos museus. É imprescindível que se utilize o conjunto de informações levantadas a partir da avaliação e que o conhecimento produzido através da prática

colabore com as tomadas de decisão e orientações do museu, fazendo da avaliação uma prática sistemática, que contribua efetivamente para o dia a dia dos museus, nas suas diferentes funções.

"A importância da existência de avaliação de todas as ações e projetos concebidos e realizados pelos setores educativos de museus e instituições culturais visa a qualificar o trabalho e promover a reflexão das práticas executadas".

Avaliação a partir de um viés educativo

Avaliação museológica é uma denominação bastante ampla. Dada a diversidade e abrangência do tema, conclui-se que qualquer estudo sobre avaliação terá de definir um foco de incidência devido à multiplicidade de contextos em que se pode inserir, aos ângulos de abordagem que pode adotar e às diferenças existentes entre métodos e técnicas de avaliação a utilizar em diferentes situações e para diferentes objetivos (RIBEIRO, 1994). Sendo assim, uma vez que o atual interesse é melhor compreender a avaliação de práticas museológicas educativas, o enfoque para este artigo é estabelecido a partir do âmbito educacional. Também é relevante dizer que, muito além de conceituar ou valorar, a avaliação de ações educativas se faz importante pela oportunidade que cria de refletir sobre a própria prática museológica, sendo suporte para a discussão coletiva, para a ação consciente, para a mudança necessária, para a construção de novos entendimentos e conhecimentos.

> "Assim, a avaliação deve ser entendida como um mecanismo que possibilite uma (re)orientação permanente dos nossos procedimentos ao implementar processos de comunicação museal — elaboração, execução e recepção pelo público. A avaliação, então, está vinculada ao desenvolvimento profissional, organizacional, e ao desenvolvimento do pensamento museológico — revendo, corrigindo, aprofundando e ampliando a prática e o pensar" (CURY, 2005, p.125).

A importância da existência de avaliação de todas as ações e projetos concebidos e realizados pelos setores educativos de museus e instituições culturais visa a qualificar o trabalho e a promover a reflexão das práticas executadas. Para Mortara (2004 *apud* PINTO, 2010), a avaliação fornece um retorno aos profissionais envolvidos no processo de planejamento e realização das atividades museológicas, assim como um suporte ao planejamento de ações futuras. Ela é fundamental para o questionamento

das práticas educativas, do fazer dos educadores e dos profissionais envolvidos. "Muito mais que oferecer respostas, a avaliação das ações educativas acaba por conceber questões que instigam a qualificação do trabalho realizado junto ao público" (PINTO, 2010, p. 11), ampliando seu alcance e sua influência.

No âmbito educacional, o processo avaliativo consiste na determinação do quanto e como os objetivos educacionais estão sendo alcançados pelos programas propostos. Todavia, como os objetivos educacionais expressam mudanças nos sujeitos, isto é, os objetivos traçados traduzem mudanças desejáveis nos padrões de comportamento das pessoas envolvidas, a avaliação torna-se um processo bastante complexo, destinado a verificar o grau em que essas mudanças comportamentais estão ocorrendo (GOLDBERG, 1982, p.35) e, para tanto, se faz importante que ela esteja fundamentada em critérios e indicadores baseados nas boas práticas das organizações de conhecimento, de saber, de educação.

"Ao falar em avaliação no âmbito educacional, também é pertinente mencionar as três formas de avaliação comumente adotadas nessa área: avaliação diagnóstica, avaliação formativa e avaliação somativa".

Essa concepção de avaliação pressupõe que a prática avaliativa deve envolver mais do que um único julgamento para, assim, tentar constatar se houve mudanças, e quais foram elas. Por esse motivo, aconselha-se o uso de diferentes estratégias avaliativas para se perceber mudanças relacionadas a atitudes, hábitos, apreciações, habilidades, entendimentos, entre outros tipos de comportamentos das pessoas envolvidas com o programa em análise.

Utilizar estratégias de avaliação que sejam tanto quantitativas como qualitativas é enriquecer o processo, uma vez que elas se complementam por reunir dados que utilizam padrões de comportamento que possam ser medidos através de números e dados que utilizam padrões de comportamento verificados através de fatos observáveis. Pode-se dizer que tanto a avaliação qualitativa quanto a avaliação quantitativa cumprem papel importante para museus e centros culturais. Observações, testes, entrevistas, questionários com perguntas abertas ou fechadas, grupos de discussão, escalas, listas de verificação, roteiros de observação direta ou indireta, análises documentais, entre outras estratégias, são instrumentos valiosos para entender a dinâmica da aprendizagem, identificando dificuldades e contribuindo para aperfeiçoar os métodos de mediação do

conhecimento nos espaços expositivos. E a adoção de uma prática não exclui a outra. Sempre que possível, quanto mais diversificadas forem as práticas adotadas, maiores serão as oportunidades de cruzamento de dados, mais confiantes serão as evidências e informações levantadas, o que contribuirá para assegurar veracidade aos fatos e atribuir credibilidade às ações desenvolvidas.

Ao falar em avaliação no âmbito educacional, também é pertinente mencionar as três formas de avaliação comumente adotadas nessa área: avaliação diagnóstica, avaliação formativa e avaliação somativa. Enquanto a avaliação diagnóstica incide sobre os requisitos estipulados para uma ação educativa (ou um projeto, uma atividade, uma iniciativa...), a avaliação formativa incide sobre os objetivos específicos dessa ação e a avaliação somativa incide sobre a ação como um todo, fazendo um balanço geral do processo. Tal como a avaliação quantitativa e qualitativa, essas três também se complementam ao serem utilizadas em conjunto, auxiliando no monitoramento do trabalho desenvolvido, buscando evidências e fornecendo indicadores sobre o impacto alcançado através das ações executadas, contribuindo, dessa forma, para a tomada de decisões relacionadas às futuras proposições.

Pensando em avaliação a partir de uma perspectiva mais ampla e flexível, é importante ressaltar que ela se faz ainda mais pertinente se proposta enquanto avaliação mediadora, que valoriza muito mais o processo da ação e os objetivos metodológicos do que um resultado pragmático e elaborado por meio de gabaritos e resultados únicos e fechados. Ou seja, não se trata de não delinear pontos de partida, mas, sim, de não delimitar ou padronizar pontos de chegada, explorando os objetivos claramente delineados, desencadeadores da ação educativa, sem limites preestabelecidos, aproveitando as oportunidades e os potenciais que se apresentam no decorrer das ações.

Ainda que as práticas avaliativas educativas em museus busquem referências nas práticas avaliativas educativas escolares, há grandes diferenças entre elas devido aos perfis das instituições, seus objetivos e responsabilidades educacionais, bem como aos espaços, aos temas, às situações e aos públicos envolvidos. A educação não formal, que é

aquela que melhor distingue o trabalho educativo desenvolvido nos museus, caracteriza-se por abordar simultaneamente diversas áreas do conhecimento; por privilegiar a aprendizagem baseada em aspectos do conhecimento prévio e do cotidiano dos envolvidos; além de trabalhar com a diversidade — etária, étnica, social, de gênero, econômica (CHIOVATTO, 2010). Suas ações têm um caráter não cumulativo, são pontuais, não apresentam conteúdos organizados numa seqüência formal, mas possuem intencionalidades e oferecem flexibilidade de tempo e espaço. No espaço museológico, as ações educativas não formais apresentam particularidades relacionadas à natureza de cada coleção e aos temas abordados e à diversidade de públicos que frequenta a instituição, a partir de diferentes contextos e motivações.

Em função de todos esses aspectos, as avaliações para ações educativas de natureza não formal em museus são de grande complexidade, uma vez que requerem estratégias que ajudem a verificar mudanças comportamentais e atitudinais das pessoas envolvidas em situações que geralmente são pontuais, bem como identificar a construção de conhecimentos relacionados à experiência museal. Esse cenário requer dos profissionais de museus dedicação extra para investigar, adaptar e/ou criar e implementar estratégias avaliativas que auxiliem no trabalho de caráter educacional realizado nos museus e deêm resposta à demanda existente no âmbito do desenvolvimento dos indivíduos que freqüentam os espaços museais. A avaliação para ações educativas em ensino não formal deve valorizar o processo criado nas relações estabelecidas e no diálogo, não em focos finais, como bem afirmou Hoffmann (1993 *apud* PINTO, 2010, p.9). Trata-se de perceber a avaliação como uma construção coletiva, como uma forma de se estabelecer diálogo com a realidade, como um meio para modificá-la — para qualificá-la.

Para Finalizar

Acredita-se que o exercício museológico é enriquecido ao passar por um processo crítico de análise do trabalho desempenhado, que proporciona além de um monitoramento, uma constante adaptação aos

seus públicos e às suas demandas (PINTO, 2010). Esse processo crítico é viabilizado também pelas práticas avaliativas que reúnem evidências sobre o trabalho desenvolvido e possibilitam a reflexão em busca de melhorias. Logo, para validar a eficácia das ações museológicas e justificar o investimento material e profissional realizado é coerente que se utilizem mecanismos de avaliação para as práticas museológicas capazes de aferir o alcance dos objetivos propostos. E mais, que essas ações avaliativas se tornem uma dinâmica freqüente nos museus, um exercício constante nas diferentes funções museológicas buscando, assim, a eficiência como valor referencial para a instituição.

Portanto, a avaliação não deve ser vista como uma formalidade, como uma prática destinada apenas a produzir informações por si só. Ela precisa ser percebida como um instrumento para perspectivar, orientar, justificar e apontar e para que as informações tenham utilidade e sejam aproveitadas nas tomadas de decisões. Da mesma forma, é importante que o conceito de avaliação em museus seja alargado, fazendo com que essa prática não esteja somente atrelada ao estudo de público e à avaliação quantitativa. É imprescindível que os profissionais de museus compreendam o alcance abrangente da avaliação e façam dessa prática um meio para se conquistar qualidade nas ações museológicas, pensando-a de maneira organizada, planejada e sistemática.

Para Cury,

> "(...) avaliação deve ser feita e utilizada como instrumento de trabalho e como reflexo dos anseios dos profissionais com relação ao seu próprio trabalho. Mas, fazer avaliação não é garantia de nada. Fazer avaliação sabendo o porquê daquela ação e sabendo estruturá-la pode ter uma relevância institucional e social" (CURY, 2005, p. 139).

E é justamente a intenção que se tem ao refletir sobre avaliação museológica e sobre a relevância de implantar uma cultura de avaliação na práxis dos museus como motivadora de amadurecimento institucional, profissional e como manifestação do reconhecimento do compromisso social. A prática da avaliação, cada vez mais frequente na rotina dos museus, vem agregar discernimento, qualidade e rigor ao trabalho

desenvolvido, auxiliando na atuação dos profissionais, no direcionamento das ações e no andamento do museu. Contudo, Victor (2005, p.26) lembra que o verbo avaliar é conjugável em qualquer corrente museológica e que, portanto, a questão está em saber qual é o sujeito e o complemento direto dessa proposição que integra a ação de avaliar quando se fala da qualidade em museus tendo por base o paradigma da museologia social. Desse modo, cabe ao profissional de museu refletir sobre quais são as prioridades do seu "fazer museológico" para, então, definir como conduzir as práticas avaliativas de forma que elas contribuam para um 'fazer museológico' crítico e de qualidade. Mais uma vez afirma-se que a 'chave' da mudança necessária à Museologia está centrada no profissional que atua nos museus, pois são as suas convicções que definem o rumo, o direcionamento das ações museológicas e, consequentemente, das instituições. ■

Gabriela Ramos Figurelli é doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa. Seu principal tema de pesquisa são as ações educativas direcionadas ao público interno dos museus (equipe de funcionários da instituição), estando suas publicações relacionadas à Educação no âmbito da Museologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, A. "Avaliação da ação educativa e cultural em museus: teoria e prática. A produção intelectual do CECA-Brasil nas conferências internacionais do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM de 1996 a 2004". In: *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia,* nº 1. Rio de Janeiro, Iphan,2004, p. 22-24.

BORGES-ANDRADE, J.E.; ABBAD, G.S.; MOURÃO, L. *Treinamento, desenvolvimento e educação em organizações e trabalho: fundamentos para a gestão de pessoas.* Porto Alegre: Artmed, 2006.

CABRAL, M. *Avaliação das ações educativas em museus brasileiros*. Disponível em: <http://www.icom.org.br/AVALIACAO_ACOES_EDUC_MUSEUS_BRAS .pdf>. Acesso em: 27 abril 2011.

CHIOVATTO, M. Ação educativa: mediação cultural em museus. Comunicação apresentada nas Jornadas Culturais 2010, do Centro de Memória Bunge. Disponível em: <http://www.fundacaobunge.org.br/biblioteca-bunge/documentos/areas.php?id_section=3>. Acesso em: 04 de outubro, 2010.

CURY, M.X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

GOLDBERG, M.A. [org]. *Avaliação de Programas Educacionais: vicissitudes, controvérsias, desafios.* São Paulo: EPU, 1982.

KOPTCKE, L. "Observar a experiência museal: uma prática dialógica? Reflexões sobre a interferência das práticas avaliativas na percepção da experiência museal e na (re)composição do papel do visitante". In: *Anais do Workshop Internacional de Educação.* Rio de Janeiro: Vitae/British Council/Fiocruz, 2002.

MELO, I. M. "O museu inspirador: exercício de aplicação da ferramenta de autoavaliação Inspiring learning for All em quatro serviços educativos de museus portugueses". In: *Cadernos de Sociomuseologia,* nº 32, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2009.

MELLO, J.C. "O Museu da Língua Portuguesa como espaço de ensino-aprendizagem", *Interdisciplinar: Revista de estudos de língua e literatura*, v.12. Aracaju: jul-dez, 2010, p. 127-138.

PÉREZ, E.S. *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2000.

PINTO, J. "A mediação cultural e a avaliação no ensino não-formal".

In: *V Ciclo de Investigações do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UDESC: Revista Brasileira de Museologia*. Florianópolis, novembro, 2010.

PRIMO, J. "Museologia e Patrimônio: documentos fundamentais". In: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 15. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1999.

RIBEIRO, L.C. *Avaliação da aprendizagem.* Lisboa: Texto Editora, 1994.

STUDART, D.; ALMEIDA, A.; VALENTE, M. "Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas". In: GOUVÊA, G.; MARANDINO, M.; LEAL, M. *Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência.* Rio de Janeiro: Access Editora, 2003.

STUDART, D.; MANO, S.; PEREIRA, M. "Um Sistema Digital para Avaliação e Registro de Visitas a museus e centros de Ciência". In: *X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RED POP - UNESCO).* San José, Costa Rica, 9 al 11 de mayo, 2007.

VICTOR, I. "Os museus e a qualidade: distinguir entre museus com 'qualidades' e a qualidade em museus". In: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 23. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2005.

Museus e Acervos Literários: A experiência dos "papéis de circunstância" no Museu-Casa de Cora Coralina em Goiás-GO

CLOVIS CARVALHO BRITTO

"Passaram-se anos e eu, também, por associação de hábitos
empostados ou tendências congênitas, passei a juntar
meus papéis de circunstância"

(Cora Coralina, *Estórias da casa
velha da ponte*)

Na crônica "Papéis de circunstância", a escritora goiana Cora Coralina (1889-1985) descreveu a relação afetiva que seus familiares possuíam com os documentos abrigados na Casa Velha da Ponte, residência secular da família localizada às margens do rio Vermelho, na cidade de Goiás/GO. Eram papéis diversos, amarrados com nastro verde ou lacre vermelho, guardados em canastras de couro tacheadas e em enormes gavetas. A maior parte dos documentos era composta por cartas enfeixadas, amarradas e coordenadas, que, com o tempo, havia sido vítima de ratos, traças, baratas e goteiras e, posteriormente, jogada no rio em dias de enchente. Daí, segundo a escritora, a explicação para a existência dos poucos documentos de seus ascendentes e para o seu hábito de juntar papéis. Construir um acervo

pessoal seria uma forma de evitar que as lembranças fossem apagadas e, ao mesmo tempo, um suporte à história e à memória de sua comunidade: "Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do passado antes que o tempo passe tudo a raso. É o que procuro fazer para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra".[1] Cora fala em uníssono com o espírito dos modernistas quando revela o intuito de rever, escrever e assinar os autos do passado. Mariza Veloso e Angélica Madeira, ao estudarem a obra de Gilberto Freyre, destacaram a angústia dos intelectuais modernistas, expressa no sentido da missão em que se auto-atribuíam de solucionar os problemas da nação.[2] Nesse sentido, é interessante observarmos como a interpretação de Gilberto Freyre, assim como a de Cora Coralina, expressou essa angústia. Uma das características dos modernistas era essa missão de reescrever, de redescobrir o Brasil. Basta lembrarmos as pesquisas folclóricas organizadas por Mário de Andrade com o intuito de compreender a realidade brasileira e traçar as coordenadas de uma cultura nacional, ou o projeto de Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*, livro que, segundo Willi Bolle, contém a idéia de preservar os interesses dos que vivem no sertão e a visão de que um dia os excluídos do Brasil poderão escrever a sua própria história.[3]

No caso de Cora Coralina, não apenas os documentos relativos à sua família foram guardados por serem "papéis de circunstância". A escritora alargou as comportas do termo e, ciente da importância de preservá-los, começou a guardar jornais e documentos relativos à sua comunidade, transformando, assim, seus papéis em misto de acervo pessoal e acervo histórico. Hábito que impactou, de certo modo, sua literatura. É certo que para efetuar seu projeto literário ela se pautou, sobremaneira, nas situações que presenciou e no que ouviu dizer, reinventando o passado e nele inserindo personagens e temas até então destinados ao esquecimento. Mas é notório em seu acervo a existência de jornais e outros documentos atestando acontecimentos históricos considerados por ela como significativos, ao ponto de serem sublinhados ou recortados, como matérias relativas à chegada do homem à lua, à construção de Brasília e à redemocratização do país. Isso se torna mais evidente ao

1. CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais.* São Paulo: Global, 20a edição, 2001, p. 25.

2. VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura.* São Paulo: Paz e Terra, 2ª edição, 2000.

3. BOLLE, Willi. "Grandesertão.br ou: a invenção do Brasil". In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

consultarmos sua biblioteca pessoal; muitos são os livros de história brasileira e, especificamente, sobre a história de Goiás, além de livros de memórias históricas. Para tanto, é de se notar como a autora realizou a composição de sua obra: "na falta do exato, forte e bem configurado, conto o que ouvi e a mais não estou empenhada, que história indagada, perquirida, é difícil na minha cidade, com papéis perdidos, roídos de traça e cupins, mofados de goteiras... Nem eu tenho jeito de historiadora".[4] Sua fonte principal era a oralidade, todavia, algumas vezes, retirava a matéria da história documentada, a exemplo da citação inédita encontrada no original de um de seus contos, quando descreveu a decadência da mineração: "os veeiros se aprofundando na terra e a impossibilidade física de os alcançar. Não havia técnica nem recursos, senão o braço escravo inoperante, frente às dificuldades insuperáveis: a força muscular. Ver o livro de Palacin *Goiás -1722-1822*".[5] Outro exemplo é o conto "Correio Oficial de Goiás", em que utilizou matérias de jornal para tecer a trama: "começo a leitura dessa crônica me reportando ao número 179 do *Correio Oficial de Goiás*, de 1º de maio de 1839, número de quarta-feira e que, segundo esclarece o seu minucioso cabeçalho, se publica às quartas e aos sábados na Tipografia Provincial".[6] É por isso que a autora decidiu construir uma "história dos becos", legado que em seu entender seria a "estória da cidade mal contada", pois não se encontrava inserida nos "autos oficiais do passado". Portanto, deve ser lida não apenas nos registros oficiais, mas em seus interstícios, nas relações cotidianas de classe, gênero, poder, cor e geração:

> "Interessante nesse sentido é a opção da autora pela palavra *estória* para denominar a sua produção, seja a vazada em verso ou em prosa. Hoje nos parece imprópria a distinção entre história/estória. Isso porque já caiu no vulgo que a história, mesmo e, sobretudo, aquela escrita com H, não passa de uma interpretação do passado, sendo, portanto, relativa, ficcional, e que a estória, assumidamente ficcional, muita vez, desvela o passado de uma maneira muito mais "verdadeira" que as histórias que se querem factuais. (...) Mas Cora escreve em uma época em que essa diferença ainda é sustentada e a poetisa mantém a denominação de estórias para os autos do passado por ela recuperados literariamente. (...) Negando-se a ser uma historiadora e assumindo-se como uma legítima contadora de estórias, Cora termina por subverter a memória coletiva oficializada, por promover um rearranjo da história. (...) A estória, em Cora, é contra a história. Contra uma história e uma memória coletiva

4. *In:* BUENO, Vera. "Cora Coralina, quem é você?" In: *Correio do livro da UNB*, no 5. Brasília, ago/set, 2002, p. 51.

5. *Caderno/diário no 5*, 1981, p. 5.

6. CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte.* São Paulo: Global, 13a edição. 2006, p. 73.

7. YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. "Confissões de Aninha e memória dos becos: a reinvenção poética da memória em Cora Coralina". In: *Anais do Terceiro Encontro de Professores de Letras do Brasil Central*. Brasília: Universidade de Brasília, out. 2002, p. 6-7.

uniformizadoras e opressoras".[7]

Se a história é composta de silêncios, nada mais desafiador do que se tornar escuta e se predispor a registrar situações até então não valorizadas. Daí a importância de constituir um acervo documental: simultaneamente, ele guardaria documentos da "história oficial" e possibilitaria releituras para além dessa história, confrontadas pela experiência de vida da própria titular que acompanhou diferentes "Brasis". Talvez essa seja outra explicação da obsessão da escritora com o passado. Ter nascido no século XIX e vivenciado quase todo o século XX, fez com que quisesse compartilhar com as novas gerações toda uma gama de informações e experiências já esmaecidas no cotidiano. Andrea Delgado, primeira pesquisadora a investigar o acervo pessoal da poetisa, afirma que o contato com a documentação revela indícios de um projeto de acumulação.[8] Na maioria das vezes, a escritora guardava apenas o caderno do jornal ou a página com a reportagem a seu respeito, inseria com caneta o nome do jornal e, freqüentemente, a data, sua assinatura e algum comentário a respeito da matéria. A pesquisadora exemplifica essa prática da poetisa com uma reportagem do Suplemento Cultural do jornal *O Popular*, datado de 20 de fevereiro de 1977, sobre a escritora. Nesse documento, Cora escreveu: "Peço devolver, mamãe", possibilitando inferir que o

"Ter nascido no século XIX e vivenciado quase todo o século XX, fez com que quisesse compartilhar com as novas gerações toda uma gama de informações e experiências já esmaecidas no cotidiano".

8. DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias* (tese de doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

Foto: Rita Elisa Seda

A Casa de Cora Coralina foi transformada no Museu-Casa de Cora Coralina, após a sua morte.

"(...) é importante ressaltar que o acervo abrigado no museu não consiste em toda a documentação selecionada/produzida por Cora Coralina ao longo de sua vida, existindo documentos dispersos e sob a guarda de instituições e coleções particulares".

jornal teria sido enviado a algum de seus filhos, mas que desejaria que ele voltasse a integrar sua documentação. Aliás, é evidente em diversas correspondências do acervo essa preocupação em "colecionar" recortes de jornal a respeito de sua atuação no campo literário e manuscritos para futuras revisões e publicações. Prova disso é a carta enviada a Augusto Lins, em 1965, ano da publicação de seu primeiro livro, em que agradece comovida os comentários a respeito da obra e afirma que em muito lhe ajudaria para a publicação de novos livros caso os elogios fossem "publicados em revista ou jornal dessa culta cidade e assinados com a grandeza de seu nome, altamente credenciado, e que um exemplar fosse mandado ao endereço da Editora J. Olympio em S. Paulo – Rua dos Gusmões. Facilitaria meu caminho para o livro de contos". Na mesma carta, informa que a correspondência recebida seria encaminhada para o filho da escritora, mas que ela "depois voltará como peça valiosa para meu pequeno arquivo de notícias, manifestações e recortes, destinado aos filhos". Outro exemplo é a carta enviada a sua sobrinha Ondina Albernaz, em 28 de julho de 1978, onde escreveu à margem: "Guarde esta página, um dia vou reescrever para um livro".

Além disso, essa consciência histórica permite supor um valor estratégico na intenção de monumentalização da própria memória e, desse modo, a acumulação de documentos pode ser também vista como manifestação material de determinados aspectos da trajetória que se pretende imortalizar. Concordamos com Delgado quando afirma que as práticas de arquivamento devem ser compreendidas como parte de um conjunto de outras práticas de construção de si que foram empreendidas por Cora Coralina desde que retornou à cidade de Goiás, em 1956, depois de quarenta e cinco anos de ausência. Segundo informa, a prática de arquivamento dos vestígios de si constituiu em um mecanismo de construção de uma memória autobiográfica que a um só tempo autorizaria amnésia e comemoração, visto que o acervo pessoal encobre, oculta e joga para a zona de esquecimento longos períodos e momentos da vida de Cora Coralina, assim como sublinha um conjunto de evidências discursivas e materiais importantes na produção do ofício de escritora. A pesquisadora destaca que a marca do acervo pessoal da

Foto: Cidinha Coutinho

Cora Coralina em Goiânia, em dezembro de 1983.

escritora é o privilégio que confere à dimensão pública: "ao capturar os múltiplos discursos que a promoviam como acontecimento estratégico no campo da literatura, da mídia, da produção acadêmica, transformando-os em documentos pessoais", a escritora teria perpetuado a "plurivocalidade pública que produziu sua monumentalização. Guardar esses documentos configurava uma prática de olhar para si e construir uma identidade, selecionando e incorporando as representações que outros elaboravam".[9]

9. DELGADO, Andréa Ferreira. *Op. cit.*, p. 153.

Conforme revela a pesquisadora, o acervo pessoal de Cora Coralina, sob a guarda do Museu-Casa de Cora Coralina, privilegia a dimensão pública da agente, especialmente em dois segmentos: como escritora e como doceira. É significativa a ausência de documentos sobre seus antepassados ou sobre os períodos de sua infância e adolescência, e dos quarenta e cinco anos em que morou no estado de São Paulo, onde constituiu família. Também é diminuta a correspondência com familiares e a documentação sobre seus filhos e marido. O acervo oficial da escritora acompanha, desse modo, a seleção empreendida em seus livros biográficos, em que tais períodos e personagens são diluídos/omitidos. A única exceção é a infância, período que em sua obra ganha centralidade (juntamente com seus últimos trinta anos de vida dedicados a atividade literária), e que não é compreendido pelo acervo. Todavia, é importante ressaltar que o acervo abrigado no museu não consiste em toda a documentação selecionada/produzida por Cora Coralina ao longo de sua vida, existindo documentos dispersos e sob a guarda de instituições e coleções particulares.[10] Outra questão que merece ser destacada é que o acervo da escritora não remete apenas a atuação acumuladora da titular. Resultou em um empreendimento coletivo e, por isso, implica considerarmos triagens e seleções feitas também por amigos, familiares e pela própria instituição museológica. Nesse sentido, traçaremos uma breve história de como o acervo pessoal da escritora foi sendo constituído, com suas interferências e adequações, até adquirir a configuração atual no acervo do Museu-Casa de Cora Coralina. Inicialmente, reafirmamos a própria compulsão arquivística (em decorrência de sua atividade literária) desenvolvida pela autora nos últimos trinta anos de vida. Cora escrevia em bordas de jornais, dentro de outros livros, em envelopes e em papéis de

10. Cf. BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2009.

embrulhar pão, seguia o fluxo da inspiração: "Se tivesse tempo, passava a limpo, em cadernos caprichados ou em blocos de carta. Caso contrário, ficavam por ali, esquecidos em meio a livros, recordes, folhetos. Perdidos nos guardados". [11]

A idade avançada da escritora, a quantidade de papéis acumulados e o precário estado de conservação de sua residência, levaram em 1981 o jornalista e crítico J. B. Martins Ramos a permanecer algum tempo na Casa Velha da Ponte na tentativa de organizar os documentos. Preocupado com o estado da documentação, o escritor acionou a imprensa goiana que publicou em 29 de setembro a matéria "Nos originais abandonados, um tesouro que pode se perder". Na verdade, as dezenas de correspondências e matérias de jornal que recebia mensalmente somaram-se a uma considerável quantidade de cadernos e folhas esparsas com poemas, contos, desabafos, relatos do cotidiano, anotações de gastos caseiros etc. Os cadernos e textos ficavam amontoados em seu escritório, "uma porção deles esparramados em mesas cheias de papeladas", e sem uma organização ou preocupação com acondicionamento: "Os originais dela estão muito misturados e precisam ser reescritos por ela, antes de serem datilografados. 'Ela não é uma maravilha de ordenação para escrever'. (...) São dezenas de cadernos, as histórias estão manuscritas, ocupando os dois lados de cada folha".[12] Antes mesmo dessa época, a escritora contou com a colaboração esporádica de familiares e alguns jovens da cidade que a auxiliaram na "organização" dos documentos e, principalmente, na datilografia dos textos a serem enviados para as editoras. Raul Rizzo, Marlene Vellasco, Paulo Sérgio Bretas Salles, Rúbio Tahan, J. B. Martins Ramos e Marietta Telles Machado, em diferentes momentos, a auxiliaram nessa tarefa de "tirar livros da confusão de minha mesa de trabalho".[13] Além dessas interferências percebidas no manuseio da documentação, são evidentes a atuação de alguns familiares, a exemplo da neta Maria Luiza Cartaxo e de sua nora Nize Bretas. Muitas correspondências eram enviadas em nome de Maria Luiza, que se tornou uma espécie de secretária particular da avó. Outro exemplo consiste na carta de Cora Coralina que Nize enviou a Carlos Drummond de Andrade: "Revendo os papéis de dona Cora que se acha adoentada, encontrei essa carta dentro do envelope de

11. TAHAN, Ana Maria. "Aventureira e libertária". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2002, p. 2.

12. ULHOA, Raquel. "Nos originais abandonados um tesouro que pode se perder". In: *Diário da Manhã*. Goiânia, 29 set. 1981, p. 1.

13. CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. Goiânia: Livraria Cultura Goiana, 1976, p. 9.

seu cartão; na dúvida de que tenha seguido o original ou não, faço segui-la, no seu 'devido endereço', pois seria uma pena que não chegasse ao seu destinatário". Todavia, as maiores interferências ocorreram a partir da morte da escritora, em 10 de abril de 1985, quando seus herdeiros receberam o espólio e amigos e familiares optaram pela criação da Associação Casa de Cora Coralina, responsável pela transformação de sua residência em museu.

"Se os 'papéis de circunstância' de Cora Coralina sofreram uma série de interferências ao longo de sua conformação, estas se ampliaram quando o acervo foi transferido para um espaço público visando ser aberto a pesquisadores e a demais interessados".

Com a morte de Cora Coralina, os herdeiros selecionaram os documentos do acervo pessoal com o intuito de continuar publicando seus textos. A filha caçula, Vicência Bretas Tahan, atual representante dos herdeiros, recolheu tanto os manuscritos de poemas e contos publicados, quanto o material inédito, deixando fotografias, correspondências, a biblioteca pessoal e o conjunto de recortes de jornais acumulados por sua mãe, sob a guarda do então Museu-Casa de Cora Coralina que acabava de ser criado. O acervo de Cora Coralina, desse modo, foi desmembrado e fomentou as atuações de seus herdeiros, a exposição museológica e as demais ações da instituição que nascia. Prova disso são as publicações póstumas que os familiares vêm lançando, frutos desse acervo. Desde 1985 até o presente momento já foram publicados os livros: *Estórias da casa velha da ponte* (1985), *Os meninos verdes* (1986), *O tesouro da casa velha* (1989), *Os meninos verdes* (1989), *A moeda de ouro que um pato engoliu* (1997), *Villa Boa de Goyaz* (2001) e *Cora Coralina: doceira e poeta* (2009). Em entrevista para a *Revista Verbo 21*, a representante da família de Cora afirmou que ainda existem muitos inéditos sob sua guarda: "Para quem começou a escrever aos 14 anos e foi guardando tudo, imagina o tamanho da produção! Aos poucos serão publicados, com certeza. E a correspondência também".[14]

Se os "papéis de circunstância" de Cora Coralina sofreram uma série de interferências ao longo de sua conformação, estas se ampliaram quando o acervo foi transferido para um espaço público visando ser aberto a pesquisadores e a demais interessados. A mudança mais drástica, de acordo com Delgado, consistiu na separação promovida entre as peças que integrariam a exposição museológica e as que integrariam a "reserva técnica". Antes de visualizarmos esses contornos, compete

14. CORREA, Ângelo Mendes. "Os 120 anos de Cora Coralina, a maior expressão poética do Brasil Central: entrevista com Vicência Bretas Tahan". In: *Revista Verbo* 21, jan. 2010, p. 1.

compreendermos uma especificidade do acervo: ter subsidiado a construção de uma instituição de memória.[15] Desse modo, não é possível analisar o acervo documental sem inseri-lo no contexto e na cultura institucional do Museu-Casa de Cora Coralina:

> "A criação de uma instituição desse gênero pode ser vista como um passo estratégico no processo de monumentalização da memória de seu patrono, seja ele seu instituidor, (...) seja a instituição produto da ação de herdeiros, após a morte do titular. Nesse último caso, em geral, a justificativa manifesta da instituição é resgatar, preservar e divulgar a memória do personagem, constituindo-se em espaço para a evocação de sua imagem e a atualização dessa trajetória, lembrada e ressignificada em trabalhos acadêmicos, exposições, eventos e comemorações. O acervo do titular, por meio desse processo, é aproximado da noção de 'legado' histórico, inserindo-se no universo de bens simbólicos. (...) O arquivo confere prestígio e legitimidade à instituição, como ocorre, aliás, de maneira geral, com instituições consagradas ao legado de um personagem. De fato, a legitimidade dentro do campo de instituições de memória depende, em grande parte, da capacidade de abrigar acervos, de reunir peças e documentos inéditos – que funcionam como manifestação material do legado – ou, ao menos, de produzir um discurso convincente e documentado na apresentação do personagem e de sua trajetória".[16]

A questão se torna mais emblemática quando o acervo continua abrigado na residência do titular transformada em instituição de memória. A casa pode ser lida, nesse caso, como uma peculiar construção autobiográfica, com forte assinatura, que desconheceria as fronteiras entre vida e obra, e tumultuaria os limites entre a esfera pública e os domínios do privado. Aqui nos aproximamos das leituras de Eneida Cunha ao analisar tais características na Casa de Jorge Amado, considerando que, assim como um texto autobiográfico, a Casa impõe sua própria narrativa, aberta à leitura, mas resistente a interpretações que possam desvirtuar, rasurar ou alterar a imagem instituída do escritor, especialmente à instituição de biografias alternativas. Ou seja, ao se tornar detentora e gestora de um acervo e, ao mesmo tempo, um centro cultural atuante na vida da cidade, a instituição "detém a prerrogativa de uma 'atividade', que se faz em prol da divulgação, autorizada, de uma determinada imagem do escritor e de uma determinada vertente de leitura de sua obra".[17]

De acordo com os estatutos aprovados em 28 de setembro de 1985, constituem as finalidades da Casa de Cora Coralina: projetar, executar,

15. DELGADO, Andréa Ferreira. *Op. cit*.

16. HEYMANN, Luciana Quillet. "Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado". *Estudos Históricos*, no 36. Rio de Janeiro, 2005, p. 50-53.

17. CUNHA, Eneida Leal. "A 'Casa Jorge Amado'". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 127.

"(...) percebemos que a Casa Velha da Ponte foi associada à Cora Coralina e vice-versa, constituindo um dos principais espaços mnemônicos eleitos pela poetisa: casa símbolo da reunião das duas pontas da vida, ao morar na infância e na velhice (...)".

colaborar e incentivar atividades culturais, artísticas, educacionais e filantrópicas, visando, sobretudo, valorizar a identidade sociocultural do povo goiano e a preservação de sua memória, bem como a divulgação da obra de Cora Coralina.[18] A Prefeitura Municipal de Goiás, com recursos da então Fundação Nacional Pró-Memória e da Construtora Alcindo Vieira, comprou os dois imóveis que integram a Casa Velha da Ponte e os doou para a Associação Casa de Cora Coralina, pessoa jurídica de direito privado e de natureza cultural, que, desde 20 de agosto de 1989, é a responsável pela manutenção do museu. Conforme bem aponta Andrea Delgado, a amálgama instituída entre a poetisa e a casa é complexa e constitui um dos principais mecanismos no processo de monumentalização de Cora Coralina, visto que a escritora teria convertido sua residência em templo da memória autobiográfica familiar e coletiva.[19] Em sua obra e em seus depoimentos, percebemos que a Casa Velha da Ponte foi associada à Cora Coralina e vice-versa, constituindo um dos principais espaços mnemônicos eleitos pela poetisa: casa símbolo da reunião das duas pontas da vida, ao morar na infância e na velhice; "teto todo seu", espaço onde escreveu e realizou a maior parte de seu projeto literário; casa-personagem da maioria de seus poemas, contos e crônicas; casa-lembrança por reunir a história da sua família que se confunde com a da ocupação bandeirística do interior brasileiro.[20]

Enquanto a Casa Velha da Ponte era restaurada e era instituída a organização e seleção das imagens, objetos e discursos que seriam privilegiados e ocultados na exposição museológica, Benedita Pereira dos Santos (uma das funcionárias da Associação que havia trabalhado muitos anos como empregada de Cora Coralina), sob orientação dos profissionais responsáveis e da diretoria da instituição, começou a catalogar os objetos destinados a exposição e, ao mesmo tempo, realizou uma separação prévia do que havia sobrado dos "papéis de circunstância". Esse conjunto de documentos ficaria anos guardado em armários de madeira, envolvidos em papéis de seda e/ou caixas de papelão, em uma sala destinada a parte administrativa do Museu, uma "reserva técnica" à qual os visitantes não tinham acesso. A primeira pesquisadora que consultou essas fontes foi Andréa Delgado quando, em 1995, teve um projeto de pesquisa aprovado,

18. Capítulo 1, art. 2. *Livro de atas da Casa de Cora Coralina*, p. 5.

19. DELGADO, Andréa Ferreira. *Op. cit*.

20. Cf. BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*.

trabalho que se estendeu até 1998. A historiadora, mediante o contato com o acervo e o cotidiano do Museu, aprofundou suas análises nos anos subseqüentes, pesquisa que resultou na elaboração da tese de doutorado *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias.* Conforme relatou, nesse momento o acervo pessoal de Cora Coralina estava misturado com o acervo da Associação Casa de Cora Coralina. Também observou que não existia nenhuma listagem dos documentos e os papéis estavam guardados em caixas de papelão, sacos, pastas, envelopes de papel de seda e envelopes de papel pardo, percebendo que não existiam critérios para a organização e armazenamento dos suportes, nem para as etiquetas que identificavam os materiais. Além disso, a pesquisadora destacou que, durante os anos de sua pesquisa, percebia modificações nos arranjos e nos suportes de armazenamento. Para viabilizar o trabalho, a historiadora inventariou os documentos e organizou o acervo nas séries: "correspondência recebida"; "exames clínicos, receituários médicos e bilhetes solicitando remédios às farmácias"; "encomendas de doces"; "receitas de doces"; "poemas de admiradores"; "textos de autores diversos"; "documentos referentes ao inventário da Casa Velha da Ponte"; "convites"; "documentos referentes à pensão"; "homenagens"; "votos do concurso Juca Pato"; "cartões e folhetos produzidos por Cora Coralina"; "fotografias"; "diversos", "cadernos manuscritos"; "revistas, jornais e recortes a respeito da titular e obra"; e "revistas, jornais e recortes com assuntos diversos".[21]

21. Cf. DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias.*

Nessa época trabalhávamos como auxiliar administrativo no Museu e, devido às ações da pesquisadora, tomamos contato pela primeira vez com os documentos pessoais de Cora Coralina. Em 31 de dezembro de 2001, o rio Vermelho transbordou e a enchente invadiu o Museu-Casa de Cora Coralina atingindo parte do acervo documental da escritora. Foram instituídas duas frentes de trabalho, uma visando à restauração do imóvel e outra à restauração e identificação do acervo museológico e documental:

> "Segundo a presidente da Associação Casa de Cora Coralina, Marlene Vellasco, logo após a enchente a primeira providência foi colocar os documentos dentro de um freezer para evitar que o acervo molhado fosse danificado. Um ano depois da tragédia, o material ainda continuava congelado e a museóloga

Célia Corsino elaborou um projeto para recuperação e preservação do acervo da Casa de Cora. O projeto de recuperação foi aprovado pela Fundação Vitae, que ofereceu R$ 70 mil, utilizados na compra dos materiais necessários à restauração, acondicionamento e digitalização dos documentos e treinamento e remuneração dos estagiários. O trabalho de restauração foi coordenado por Lygia Guimarães, funcionária do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O acervo foi higienizado, colocado entre folhas de papel neutro e acondicionado em embalagens especiais. Além de recuperadas e guardadas em locais apropriados, as fotografias foram digitalizadas. (...) Segundo Corsino, o mais importante da iniciativa é que, a partir de uma situação caótica, conseguiu-se garantir a preservação da memória histórica da cidade para a posteridade".[22]

22. BORGES, Rogério. "Acervo de Cora Coralina é recuperado em Goiás". In: *O Popular*, Goiânia, 23 nov. 2003, p. 1.

Em um primeiro momento fomos contratados para um trabalho de acondicionamento emergencial e levantamento do acervo documental, realizado entre os meses de julho e dezembro de 2002, sob a supervisão da museóloga Célia Corsino, juntamente com as historiadoras Milena Bastos Tavares e Sued Fernandes. Conforme descreve a matéria, de julho de 2003 a março de 2004, continuamos o trabalho no acervo, patrocinados pela Fundação Vitae. Durante o levantamento emergencial, os documentos pertencentes à Associação e os documentos pessoais de Cora Coralina foram separados e acondicionados em caixas-arquivo de polionda e pela primeira vez o acervo foi quantificado: 21 metros lineares (unidade de medida de extensão de acervos que corresponde aproximadamente à quantidade de artigos arquivados em uma prateleira de um metro de comprimento). Durante o trabalho, a primeira ação foi definir um plano de arranjo organizado de acordo com a norma ISAD (G) (Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística) e inspirado no Inventário do Arquivo Carlos Drummond de Andrade, da Fundação Casa de Rui Barbosa-RJ. O critério seguido foi o tipológico (separando os documentos em três acervos: textual, hemerotécnico e fotográfico) e, em seguida, procedeu-se o inventário e o acondicionamento dos documentos em jaquetas de papel ph neutro em pastas suspensas classificadas pelo plano de arranjo.

Além dos documentos existentes no Museu, Vicência Brêtas Tahan doou os manuscritos de todas as obras já publicadas, além de considerável quantidade de recortes de jornais a respeito da vida e obra de sua mãe, permanecendo ainda com os textos inéditos. O Fundo Cora Coralina foi arranjado em oito séries, assim distribuídas: Correspondência Familiar;

Correspondência Pessoal; Correspondência de Terceiros; Produção Intelectual da Titular; Produção Intelectual de Terceiros; Documentos Pessoais; Diversos; Documentos Complementares. Cada série foi composta de subséries e estas, nos itens Correspondência e Produção Intelectual de Terceiros, organizadas em ordem alfabética pelo nome do autor formando um dossiê ordenado cronologicamente.[23]

A documentação que integra o acervo documental do Museu-Casa de Coralina demonstra multiplicidade tanto do ponto de vista da abrangência cronológica quando da diversidade temática. O número de documentos é bastante expressivo, sendo abrigado ao todo em um armário de aço, em dois armários de arquivos suspensos e em uma mapoteca. No caso de Cora Coralina, a maioria dos documentos se relaciona a vida literária e, especialmente, aos seus últimos cinco anos de vida, período em que ganhou visibilidade após as cartas de Carlos Drummond de Andrade e em que recebeu alguns dos principais prêmios do campo literário brasileiro a exemplo do Grande Prêmio de Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (1984) e do Troféu Juca Pato da *Folha de São Paulo* e da União Brasileira dos Escritores (1984). O acervo também possibilita reconhecer uma série de papéis assumidos pela titular a partir, por exemplo, das formas como assinava os diferentes documentos dependendo do destinatário: Anna Lins dos Guimarães Peixoto, Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, Anna Lins, Anoca, Anna Cora Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, Cora Brêtas, Dona Cora, C. Coralina, Cora Coralina, Mamãe, Vovó.

Outra informação indicada no acervo é a de que a escritora costumava voltar a textos antigos, seja para retomar versões de poemas e contos, seja para repetir temas e argumentações. Muitos poemas escritos nas décadas de 1940 e 1950 somente foram publicados em 1965 e 1976. Os contos e crônicas que escreveu ao longo da vida, foram guardados e reescritos em 1984. Marcas de canetas de cores diferentes, reutilização de poemas publicados em jornais e revistas, recortes de jornais que inspiravam crônicas, são alguns dos exemplos de que o acervo não era apenas um amontoado de papéis acumulados de valor estimativo; a escritora o alimentava e, sempre que possível, se transformava em leitora e crítica da documentação, momentos em que, certamente, instaurava

23. O Plano de Arranjo do "Fundo Cora Coralina" é composto pelas séries e subséries: 1) Correspondência Familiar: Ascendentes; Descendentes; 2) Correspondência Pessoal: Escritores; Escritores Goianos; Afilhados; Jornalistas; Presidentes da República; Ministros de Estado; Governadores; Secretários de Estado; Prefeitos; Vereadores; Deputados; Cônsules e Embaixadores; Artistas; Instituições de Ensino; Autoridades Eclesiásticas; Universidades; Procuradores de Justiça; Instituições Culturais; Ordens e Conselhos; Amigos; Admiradores; Medalhas; Troféus; Ordens de Mérito; Homenagens; Penitenciárias; Presidiários; Instituições Sociais; Instituições Bancárias; Senadores; Juízes e Desembargadores; Livrarias e Editoras; 3) Correspondência de Terceiros; 4) Produção Intelectual da Titular: Poemas dos Becos de Goiás; Meu Livro de Cordel; Vintém de Cobre; Estórias da Casa Velha da Ponte; Os Meninos Verdes; O Tesouro da Casa Velha; A Moeda de Ouro; Villa Boa de Goyaz; Inéditos; Depoimentos Transcritos; Publicações e Referências Esparsas; Discursos; Mensagens; Dedicatórias; 5) Produção Intelectual de Terceiros; 6) Documentos Pessoais: Certidão de Batismo; Contratos de Edição; Recibos; Diplomas; Inventário; Dia do Vizinho; Dia do Cozinheiro; Receitas de Doces; Pensão; Empréstimos; Documentos Bancários; Notas Fiscais; Benção Papal; Contratos; Doações; Cartão de Visita; 7) Diversos: Convites; Receitas Médicas; Exames Laboratoriais; Radiografias; Atas; Capas de Livros e Cadernos; Folhas de Rosto com Dedicatória; Folhetos; Impressos de Cunho Religioso; Seu Vicente; Maria Grampinho; Calendários; Envelopes; Genealogia; Anotações; Livro-caixa; e 8) Documentos Complementares: Poemas em Homenagem Póstuma; Votos de Pesar; Livro de Assinatura no Velório; Decretos; Selos; Fortuna Crítica; Ata da Associação Casa de Cora Coralina; Homenagens Póstumas.

Última foto de Cora Coralina, recebendo a bandeira do divino, em 8 de abril de 1985.

reordenamentos, jogava fora papéis considerados desnecessários e reescrevia determinados documentos. Enfim, o acervo pessoal também contribuía para revitalizar sua obra: "Eu sou uma criatura insatisfeita com o que escrevo. (...) Sempre volto nos meus escritos, tentando melhorar sempre. No meu livro editado, se houvesse uma segunda edição, faria algumas correções. Há sempre o que melhorar, há sempre um polimento a dar".[24]

Por outro lado, quando o acervo pessoal é deslocado para o espaço público e é estabelecido um plano de arranjo, resultado da interferência classificatória do arquivista, surge um "roteiro" por meio do qual o pesquisador ou interessado recuperará os documentos. Todavia, conforme destaca Luciana Heymann, a atenção a essas questões é estratégica para revelar o jogo de forças que definiria o que é digno ou não de destaque. O "texto" que compõe o inventário do acervo, dessa forma, refletiria filiações disciplinares ou institucionais dos responsáveis pela organização, podendo interferir no olhar do pesquisador e nos rumos da pesquisa.[25] No caso do acervo de Cora Coralina, a definição das subséries foi estabelecida por meio da quantidade de documentos existentes e do impacto que suas temáticas tiveram na trajetória da titular. Isso implica reconhecer que não existe neutralidade ou desinteresse ao se instituir uma classificação documental. Nesse sentido, a eleição das séries esbarra em questões subjetivas, dependendo do interesse do agente classificador. Como exemplo, poderíamos citar que se, hoje, reorganizássemos o acervo documental, provavelmente criaríamos na série "Correspondência" a subsérie "Escritoras" ou uma subsérie destinada a "Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás", devido a nossa atual preocupação com as questões relativas a mulheres e a literatura; além de, provavelmente, inserirmos na série "Documentos Complementares" uma série destinada a história da constituição do acervo. Do mesmo modo, com os documentos que recentemente doamos ao acervo, inseriríamos subséries temáticas na série "Documentos Pessoais" relativas às cidades em que a escritora morou no estado de São Paulo. Algumas subséries temáticas da "Correspondência Pessoal" poderiam ser extintas e as cartas redistribuídas, sem afetar o plano de arranjo. Por exemplo, a subsérie

24. JORGE, Miguel. "Conversa com Cora Coralina". In: *Folha de Goyaz*. Goiânia, 1968, p. 2.

25. Cf. HEYMANN, Luciana Quillet. *De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do "legado" de Darcy Ribeiro.*

"Escritores Goianos" poderia ser englobada na subsérie "Escritores", mas, diluída, provavelmente não evidenciaria, em um primeiro momento, a importância das relações travadas entre os escritores novos, os membros da Academia Goiana de Letras e os da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás na trajetória de Cora Coralina. Certamente essa subsérie também não teria sido criada, caso o arquivista não fosse um interessado nas relações travadas no campo literário em Goiás. Em resumo, utilizamos as palavras de Luciana Heymann quando afirmou que, apresentando tais questões, não pretendeu justificar as opções adotadas, muito menos apontar para as dificuldades relativas ao tempo reduzido ou para as peculiaridades do ambiente institucional no qual se desenrolaram. Esses rápidos exemplos, agora em uma perspectiva distinta da que orientou o trabalho de organização, são ilustrativos para uma "crítica dos efeitos produzidos pela interferência do profissional de arquivo".[26]

26. HEYMANN, Luciana Quillet. *Op. cit.*

Por fim, compete destacarmos que a nossa reaproximação com o acervo foi motivada por esta pesquisa e também pelas comemorações dos 120 anos de nascimento da escritora, rememorados em uma série de eventos realizados em agosto de 2009. Os documentos ainda se encontram com o mesmo plano de arranjo e organização, acomodados em uma pequena sala do Museu-Casa de Coralina intitulada "Sala dos Papéis de Circunstância". O acesso aos documentos é restrito, devido à ausência de um banco de dados que indique a exata localização dos itens documentais. Desse modo, quando um pesquisador necessita consultá-los é necessário que algum dos ex-estagiários do projeto de preservação do acervo documental oriente a pesquisa visando disponibilizar o documento de interesse e, principalmente, evitar que a organização seja prejudicada. Enquanto o acervo não é informatizado, a consulta à documentação ainda permanece restrita e apenas poucos documentos e fotografias são disponibilizados via *site* do museu.

Entre janeiro e março de 2009, investigamos o acervo documental, transcrevendo documentos que interessariam à reconstrução da trajetória da autora e dos espaços que ocupou no campo de produção cultural, com vistas também à elaboração de uma fotobiografia. A experiência com a elaboração de *Cora Coralina: raízes de Aninha* que escrevemos

27. Cf. BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha.*

conjuntamente com a escritora Rita Elisa Seda,[27] possibilitou-nos alguns questionamentos a respeito do acervo, especialmente demonstrando a ilusão biográfica provocada pelo conjunto documental, que tentava produzir uma linearidade ao narrar a vida da titular, e o seu caráter lacunar, explicitado em uma série de passagens da vida da autora. Desse modo, a tarefa foi tentar dialogar com a documentação de outros acervos, recuperando a contraparte de cartas, como as que integram o acervo da Casa de Jorge Amado, em Salvador, e o Fundo Carlos Drummond de Andrade, da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Além disso, consultamos mais 39 acervos de instituições e coleções particulares nas cidades de Andradina, Balneário Camboriú, Brasília, Campinas, Franca, Goiás, Goiânia, Jaboticabal, Penápolis, Rio de Janeiro, São José dos Campos, São Paulo, Sales de Oliveira e Salvador. Documentos que doamos posteriormente ao acervo do Museu-Casa de Cora Coralina e que contribuem para a compreensão de outras atividades profissionais e interesses da escritora, acenando, do mesmo modo, para uma característica importante dos acervos pessoais: seu caráter de "fundos abertos", sempre lacunares e passíveis de serem "reconstituídos" a cada nova leitura. ■

Clovis Carvalho Britto é doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Membro dos grupos de pesquisa "Cultura, Memória e Desenvolvimento" (UnB) e "História Regional: Manifestações Artísticas e Patrimônios Culturais" (UEM), é professor do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Tem experiência em Sócio-antropologia da Arte e do Patrimônio Cultural. É coautor da fotobiografia *Cora Coralina: Raízes de Aninha* (2009) e organizador de *Escrita e Sociedade: estudos de Sociologia da Literatura* (2008).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOLLE, Willi. "Grandesertão.br ou: a invenção do Brasil". In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (Orgs.). Descobertas do Brasil. Brasília: Editora da UNB, 2001.

BORGES, Rogério. Acervo de Cora Coralina é recuperado em Goiás. O Popular, Goiânia, 23 nov. 2003.

BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. Cora Coralina: raízes de Aninha. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2009.

BUENO, Vera. "Cora Coralina, quem é você?". In: Correio do livro da UNB, no 5. Brasília, ago/set, 2002.

CORALINA, Cora. Estórias da casa velha da ponte. São Paulo: Global, 13a edição, 2006.

——. Poemas dos becos de Goiás e estórias mais. São Paulo: Global, 20a edição, 2001.

——. Meu livro de cordel. Goiânia: Livraria Cultura Goiana, 1976.

CORREA, Ângelo Mendes. "Os 120 anos de Cora Coralina, a maior expressão poética do Brasil Central: entrevista com Vicência Bretas Tahan". In: Revista Verbo 21, jan. 2010.

CUNHA, Eneida Leal. "A 'Casa Jorge Amado'". In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs.). Arquivos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DELGADO, Andréa Ferreira. A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias (tese de doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

HEYMANN, Luciana Quillet. De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do "legado" de Darcy Ribeiro (tese de doutorado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2009.

——. "Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. In: Estudos Históricos, no 36. Rio de Janeiro, 2005.

JORGE, Miguel. "Conversa com Cora Coralina". In: Folha de Goyaz. Goiânia, 1968.

TAHAN, Ana Maria. "Aventureira e libertária". In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12 jan. 2002.

ULHOA, Raquel. "Nos originais abandonados um tesouro que pode se perder". Diário da Manhã. Goiânia, 29 set. 1981.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 2ª edição, 2000.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. "Confissões de Aninha e memória dos becos: a reinvenção poética da memória em Cora Coralina". In: Anais do Terceiro Encontro de Professores de Letras do Brasil Central. Brasília: Universidade de Brasília, out. 2002.

“Meu trabalho é um trabalho militante.”

ENTREVISTA DE RAUL LODY

Raul Lody, nosso entrevistado, em foto recente.

Foto: Jorge Sabino

Antropólogo, museólogo, pesquisador-militante das culturas afro-brasileiras e africanas, Raul Lody, nosso entrevistado, trabalha há quarenta anos no estudo, pesquisa e divulgação das manifestações culturais brasileiras. Durante todo esse período, Lody contribuiu e contribui decisivamente com discussões, reflexões e dados valiosos para conferir visibilidade à cultura material e imaterial afro-brasileira.

Provas de sua fértil atuação no campo são seus mais de quinhentos títulos publicados entre livros, artigos em periódicos científicos, revistas e jornais, além de palestras, comunicações e entrevistas. Em sua carreira, Lody encontrou ainda tempo para contribuir em processos de tombamento relacionados aos saberes e fazeres de povos e comunidades tradicionais, bem como atuar na máquina do Estado na elaboração e gestão de projetos culturais, e ainda ministrar aulas e atuar em universidades no Brasil e no exterior.

A entrevista que apresentamos abaixo aconteceu em agosto de 2013, durante uma quente manhã do Recife, no Museu da Abolição. Participaram da entrevista a antropóloga e diretora do museu, Maria Elisabete Arruda de Assis, o antropólogo André Botelho e o historiador Vitor Rogério Oliveira Rocha, ambos da equipe editorial de Musas.

André Botelho (AB): A gente quer começar agradecendo pelo seu aceite carinhoso [em relação à entrevista], e à Bete o carinho com que nos recebeu ao abrir aqui o Museu da Abolição e dizer que a seção que nos traz aqui seria a de uma resenha sobre O negro no museu brasileiro. Entretanto, à medida em que fomos identificando possibilidades, inclusive a de entrevistá-lo, a gente "explodiu" a seção para fazer uma entrevista tanto sobre o livro quanto sobre a sua atuação. E, para começar, a gente gostaria que o senhor nos falasse um pouco sobre sua

trajetória profissional e sobre sua formação, os primeiros trabalhos e estudos, mesmo aqueles que não se referem à temática do negro.

Raul Lody (RL): Eu sou um profissional liberal e estou no mercado há quarenta e dois anos. E quero ficar nele por muito mais tempo (risos). Sou carioca de nascimento e muito cedo comecei a viajar pelo Brasil, em função de meus pais terem essa sensibilidade de me mostrar o país. Preferiram me mostrar o Brasil e não a Disneylândia. Nada contra a Disneylândia. Aliás, eu não conheço. Um dia, eu ainda vou lá. Então eu comecei a viajar pelo Brasil, e viajar de uma maneira muito sensível. Viajar visitando os primeiros mercados, seguindo os calendários de festas populares, ritos religiosos, experimentando comidas, indo a oficinas de artesãos. Tive uma introdução muito legal à cultura. Bem, então acho que essa introdução à cultura foi muito especial. Eu acho que devo a ela meu interesse pelas coisas brasileiras. E meu interesse pelas coisas brasileiras fatalmente, sem dúvida, compõe uma compreensão das matrizes africanas da sociedade brasileira. E acho que é um tema sempre presente, de uma forma mais evidente ou de uma forma mais sutil, mas sempre presente. Embarco muito cedo para a África, em 1972, recém saído da universidade. Parto para a África para morar em Dakar, onde eu faço um estágio importantíssimo sobre arte africana no Instituto Francês de África Negra (IFAN), que depois passou a se chamar Instituto Fundamental de África Negra, em função da descolonização. E foi um choque cultural, realmente, visitar o mercado de Dakar. Eu, na ocasião, ousadamente sozinho, tinha vinte e um anos. Foi fantástico! E comecei a viajar por outros países, então, vi que era isso que eu queria mesmo. Sempre fui muito fiel ao meu objeto. Não só objeto, acho que militância. Meu trabalho é um trabalho militante. É um trabalho de recolher, de analisar, de estudar, de publicar, de divulgar, mas é um trabalho de transformar realidades. Eu me considero um antropólogo militante, com as inúmeras parcerias e convivências, segmentos e pessoas que possam compor esse universo. Então, eu sempre fui muito fiel e continuo muito fiel. E cada vez mais eu creio que eu fiz a minha escolha. E me sinto muito feliz, muito integrado, muito estimulado. Agora mesmo, estou chegando de uma viagem fantástica que fiz à fronteira da Líbia

com a Argélia, pelas portas do Saara, cruzando cidades romanas antigas, cruzando povoações berberes, cruzando com povos tradicionais da cultura magrebe, formadora da cultura ibérica, que é oficialmente formadora do Brasil. É uma transversalidade que sempre me chamou muito a atenção, o Mediterrâneo. Eu tenho um projeto pessoal no Mediterrâneo há muitos anos e viajo sempre fazendo o circuito do açúcar, a partir da Sicília, de Bolonha, das ilhas atlânticas, da Madeira, dos Açores, o Algarve, os portos de Granada e do Mediterrâneo. Ou seja, é a minha cachaça: o Mediterrâneo. E isso está profundamente integrado à minha obra. Bem, o meu lado museólogo vai se dar no momento em que eu me perguntava muito – por frequentar muitos museus no Brasil e museus de outros países – "onde é que estava a população declaradamente africana nesse país? Onde é que estava?" Eu notava uma invisibilidade. E eu achava muito estranho. E fui acompanhando grandes movimentos sociais, especialmente no México. Eu morei no México em 1980, fui professor da UNAM, da Universidade Autônoma do México. E foi muito importante essa minha estada no México porque me abriu muito a cabeça no que se refere às questões do que chamavam de *patrimônios culturais tradicionalmente não consagrados*. Hoje é muito simples, com uma política de patrimônio imaterial. Mas eu me questionava por que só palácios, igrejas, monumentos em bronze, em mármore carrara, ouro, diamante, sedas, brocados. Onde é que estão as esculturas africanas? Onde estão as receitas das comidas? Onde estão os mercados? Onde estão essas representações? O México desenvolve um trabalho muito importante com o artesanato, trabalho importantíssimo. Nessa ocasião, fui convidado a implantar um projeto na Funarte sobre artesanato. Isso foi em 1978. O que me levou a desenvolver o trabalho no México, na FONAR (Fondo Nacional de Desarollo de Artesanía). Foi um trabalho de prevenção, de garantia da cidadania, porque o México tem um vizinho muito faminto acima dele, né? Então eles sempre acharam, e muito bem, que a única forma de preservar o mexicano é através de sua cultura, e através de três pilares: a arqueologia, a comida e as técnicas artesanais. Desenvolveram um trabalho de segurança nacional. Não era com exército não, era com cultura. E foi perfeito esse caso. Até hoje... E eu vou muito ao México. Eu tenho um carinho especial pelo México, pela diversidade

cultural e pelos projetos. Eu me inspirei muito também no México para trabalhar. No Museo Nacional de Antropología e em tantas outras coisas muito importantes, e nas amizades que tenho até hoje no México. Isso tudo foi construindo um pensamento, foi criando uma ideologia verdadeira sobre a questão das representações materiais. E comecei com pessoas amigas à época, por exemplo, Clarival do Prado Valladares. Ele foi um dos primeiros historiadores da arte brasileira e um dos primeiros a trabalhar a questão de uma arte chamada arcaica, africana. E ele foi o organizador do primeiro FESTAC, Festival de Arte e Cultura Negra, em Dacar, que se deu em 1968, 1969, me parece. Ele leva uma missão brasileira de artistas afro-descendentes, negros, com uma produção muito bacana. Fui muito amigo de Clarival, que era baiano. Tive a sorte de ser amigo de pessoas muito importantes nesse viés da formação de uma história das mentalidades, ou seja, Câmara Cascudo, Clarival do Prado Valladares, Edson Carneiro, Gilberto Freyre. Apesar de todas as críticas e recortes ao olhar de Gilberto, a gente não pode negar a ponta de lança da obra de Gilberto quanto a romper algumas barreiras de imobilidade do olhar. Tem uma fala do Gilberto: "o brasileiro é bi-africano...". Acho que só isso já, não é que o ponha no céu, mas já dá para ele um grande voto de qualidade, né? O brasileiro é bi-africano. Ele sempre chamou a atenção. E é mesmo. Ele é africano na formação da sociedade ibérica. O homem lusitano que vem pra cá não é um europeu, é um afro-europeu ou um euro-africano. É muito bacana isso. E depois, o processo perverso da escravidão por trezentos e tantos anos, uma outra retomada da África subsaariana. Então eu vejo que realmente essas pessoas, com quem tive a sorte de contribuir de uma maneira pontual, mas tão rica, me ajudaram muito a entender isso. Então, isso tudo vai construindo um pensamento e um questionamento antes de um pensamento sobre as formas, a cultura material. Então, eu começo a criar um projeto, um projeto de ver o que está acontecendo. E vou começando pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a Coleção de Clarival. Ele organizou uma coleção e trouxe uma coleção da África. E essa coleção estava num depósito, nunca mais tinha sido exposta desde os anos 1960. E eu fui pegar esse material nos anos 1980. E fui descobrindo que outros museus tinham também.

Alguns expunham, como era o caso do Museu do Homem do Nordeste. Outros não expunham, como é o caso do Museu Goeldi, que também tem um acervo magnífico. E fui visitando os institutos históricos e geográficos da mesma forma. Aí tem uma transversalidade que é o Estado Novo, com todo o processo de perseguição realmente policial, perversa, a terreiros, grupos, maracatus, cocos. E tudo mais que pudesse ter um viés, uma representação de matriz africana, foi perseguido. Destruíam, queimavam, matavam. Foi um absurdo realmente.

Vitor Rocha (VR): Como é que você, oito anos depois do lançamento de O negro no museu brasileiro, enxerga o livro?

RL: Atualíssimo. Acho que muito pouco andou, infelizmente, nesse caminho. Eu acho que, apesar de eu receber... Atualmente recebi um convite de um pesquisador do Pará... Eu, de vez em quando, recebo alguns convites para banca, para essas coisas de doutorado, de alguns trabalhos dentro desse viés. Ou então as pessoas pedem uma co-orientação formal, e eu dou com o maior prazer, faço, mas são poucos ainda em volume. Vejo que há pouco... não interesse, mas acho que é um tema que não foi acordado no sentido do verbo acordar dos olhos, não o dos acordos, acordado para estudos e como representações várias. Você tem ali [no livro] formas de análise múltiplas. Então é um trabalho que considero extremamente atual. Eu acho que ele, por ser pioneiro, tem um sentido de atualidade histórica. E, mesmo em termos de ação, caminhou-se muito pouco dentro dessa perspectiva de uma análise mais museológica sobre os objetos. Aí você tem o olhar museológico, que é importante, que é a documentação, o registro e a interpretação. Na interpretação vários outros recursos podem ser utilizados — História, Sociologia, Antropologia — a própria questão da Arqueologia Social também. Existem várias transversalidades nessa análise.

Maria Elisabete Assis (MEA): Você chega a falar em O negro no museu brasileiro sobre a coleção do Museu do Estado, que é a Coleção Xangô, e eu não vi, pelo menos não tenho essa lembrança de seu livro, de

alguma informação acerca de um acervo desse mesmo período de Pernambuco, que se encontra no Centro Cultural São Paulo. Foi levado pela missão folclórica de Mário de Andrade. Você conheceu esse material? São 408 objetos, se não me falha a memória.

RL: Conheço. A verdade é que quem fez a base do trabalho de coleta do Mário de Andrade foi a Oneyda Alvarenga. Eu tive a sorte, imagina, em... Ficar um pouco mais velho ajuda e a gente vai tendo um pouquinho de história. Em 1971-1972, eu levei a Oneyda Alvarenga ao Rio de Janeiro para conhecer o afoxé Filhos de Ghandhi, que tinha no Rio de Janeiro. O "Ghandhi" da Bahia foi fundado em 1951, e o do Rio, em 1952. E eu estava integrado a esse afoxé por questões afetivas, lúdicas. E ficava no bar da Central do Brasil, que era uma área de baianos migrados desde o século XIX. Então ali tinha a coisa do samba, do candomblé, do afoxé. Era um pólo de memórias baianas e já virando cariocas também.

MEA: Em que período foi isso?

RL: Isso foi em 1971, me parece, quando estive com Oneyda. Eu já conhecia o acervo de Mário de Andrade porque, na verdade — como as coisas se cruzam – Mário de Andrade foi padrinho do filho mais velho de

Os mercados públicos das cidades brasileiras construídos a partir do século XIX são lugares de encontro e trocas, e são portas de entrada para contemplar a diversidade brasileira. Na foto, o Mercado Adolpho Lisboa, em Manaus, inaugurado em 1883.

Foto: Lucia Barreiros/ Flickr

Câmara Cascudo. Entre os intelectuais dessa época tinha uma relação afetiva. Antes de qualquer coisa, eu acredito nas relações afetivas. A gente não está se relacionado com uma parede, não é? E essas transversalidades faziam acontecer coisas. Tem muitas coleções ainda escondidas, intocadas, por aí. Bem, então, essa coleção eu conheço: tem muita coisa de Pernambuco inclusive, de Alagoas, da Bahia. Outra coleção também que não foi publicizada é a coleção do Instituto Nina Rodrigues, em Salvador. O Nina Rodrigues é o IML local e eu cheguei a conhecer nos anos 1970. Eles tinham uma exposição de horrores, a cabeça de Lampião e as de outros cangaceiros, e fetos com megaencefalia. Entre essas coisas, as coisas do candomblé. Estavam todas no mesmo patamar de *coisas esquisitas,* de coisas estranhas ou de coisas exóticas. O próprio Clarival, nos anos 1970 ainda, tentou devolver alguns atabaques que tinham lá para o Terreiro de Olga do Alaketu, em Salvador. Foi uma grande mãe-de-santo. O terreiro dela chegou a ser tombado pelo IPHAN uns três anos antes de ela morrer. E ela disse que não queria mais, que aquilo ali não tinha mais nenhum sentido, nem para ressacralizar os atabaques. Ela disse que aquilo ali era uma coisa que ela não queria. Isso causou uma certa espécie. Todos achavam que ela fosse querer. Porque alguns objetos davam para recuperar a procedência e outros não. Bem, então temos vários: temos o do Mário, temos esse do Instituto Nina Rodrigues e temos outros, além de coleções particulares também. Muitas pessoas reuniam por vários motivos: por gostar, por achar diferente, exótico, interessante, "eu tenho e você não tem", essas coisas do colecionismo, não é? Então temos ainda muitas coisas... Mas esse meu trabalho se deu sem o menor planejamento: por dezoito anos e, coincidentemente, estudando pioneiramente dezoito coleções. Das dezoito coleções, foram publicados dezoito livros com um trabalho fotográfico exaustivo.

MEA: Você teria algum mapeamento dessa coleção da expedição que está lá no acervo da missão de folclore de Mário de Andrade?

RL: Não. O que eu sei é que já publicaram, há alguns anos, um livro de arte, que eu não tenho. Eu dei uma olhada numa dessas idas a São Paulo,

mas certamente, ao publicarem esse livro, eles devem ter realizado um inventário. Eu não sei. A minha primeira preocupação, minha prioridade, era a de salvar, salvar entre aspas, de salvar os objetos que não estavam em armários, em caixas, que estavam amontoados, estavam desprezados porque, aspas, eles não valiam nada dentro de um olhar do momento. E era um trabalho muito especial. Como é que eu trabalhava? Eu reunia as pessoas possíveis do museu ou do instituto histórico, quem quisesse, de onde fosse. E chamava pessoas, por segmentos principalmente religiosos, para me ajudar a identificar. Então aqui eu chamei o pessoal do Obá Ogunté, que é o Sítio do Pai Adão. Eu já tinha uma relação anterior com eles porque o primeiro terreiro que foi tombado foi o Sítio de Pai Adão. E eu fiz o dossiê de tombamento e a solicitação para o tombamento. Nessa ocasião, Gilberto Freyre era o presidente do Conselho Estadual de Cultura. O Conselho aprovou imediatamente o parecer. O primeiro tombamento nacional não foi do IPHAN. O primeiro terreiro tombado, independente de se é do IPHAN ou do Estado, foi o terreiro Obá Ogunté. Esse ano faz vinte e cinco anos.

Foto: Acervo familiar

Clarival do Pardo Valladares (1918-1983), médico, professor e pesquisador da diversidade cultural brasileira, foi grande estudioso das contribuições estético-artísticas de matriz africana e entusiasta de sua difusão.

MEA: Eles estão numa tentativa de tombamento.

RL: Agora federal. Eu dei até uma ajuda, uma ajuda não, uma colaboração, um carinho para eles, trabalhando alguma coisa no dossiê. Mas isso parte por outros caminhos. Depois o processo vai para assinatura do governador e fica quase um ano para ele assinar. Aí, eu tinha falado com o Manoel Costa: "olha, vamos fazer uma passeata". Por que não assinam o tombamento se o Conselho de Cultura disse que sim, se o processo está pronto, se tudo foi feito, por que não se publica no Diário Oficial? Foi necessária uma pressão política para que o governo assinasse. Você veja: isso ficou mais de um ano na mesa do governador. E outros assuntos que não vou falar agora – isso é gravado –, e as pessoas estão vivas.

AB: Como você indicou, depois de trabalhos variados sobre dezoito coleções O negro no museu brasileiro apresenta um discurso de apresentação e uma reflexão posterior sua sobre todos eles, indicando

já padrões dos tipos de valorização da cultura afro-descendente material e imaterial. O livro representa um marco na sua obra?

RL: Inegável. Porque qual foi o objetivo de fazer esse livro? Eram dezoito publicações, em momentos diferentes, com diferentes origens: umas de universidades, outras de fundações culturais, outras... Então eu achei que poucas pessoas, mesmo eu tendo feito uma distribuição, preocupado em socializar esse material em bibliotecas, centros culturais e pessoas mais interessadas, mesmo assim se tornava difícil o acesso a esse conjunto. Então o objetivo foi o de traçar, não uma síntese, mas alguns pilares dessa produção; para mostrar a variedade, a diversidade, a amplitude e a necessidade de continuar com estudos, com descobertas de tantos outros acervos que ainda possam existir, para se ter um retrato mais amplo desse patrimônio super importante. Principalmente para os museus, como instituição clássica de preservação, difusão, estudo, de socialização desses resultados. Para isso, existem os museus, entre outras coisas, mas também para isso.

MEA: Concordo plenamente com sua posição, Raul, de que esse livro é um marco histórico na perspectiva antropológica e museológica. Não só do ponto de vista de mapear as coleções, mas também do ponto de vista de analisá-las, interpretá-las e lançar olhares sobre elas. Eu não lembro no livro, em minha leitura, talvez eu não tenha prestado atenção a isso especificamente, de uma preocupação sua sobre o estado de conservação daquelas peças. Eu te pergunto se isso era uma preocupação na época. E eu vou te falar por qual motivo: em 2011, nós tivemos um encontro no Rio de Janeiro com os pesquisadores do IBRAM. Nessa oportunidade, tivemos uma pesquisadora do IPHAN da Bahia, a Paula Adinolfi. Ela faz um mapeamento das coleções existentes desse período da repressão do Estado às religiões afro-indígenas; onde elas estão no Brasil todo e o seu estado de conservação. E a fala dela se pautou muito na questão do estado de conservação precário. Ainda hoje, há muitas coleções abandonadas. A nossa, aqui do Museu do Estado [de Pernambuco], também não está num estado de conservação

bom. Inclusive nós temos a proposta de trazer o material para cá para uma futura exposição, dando como contrapartida ao Museu do Estado a recuperação disso, porque eu acho que é um dever do Estado. Então, eu gostaria que você pensasse...

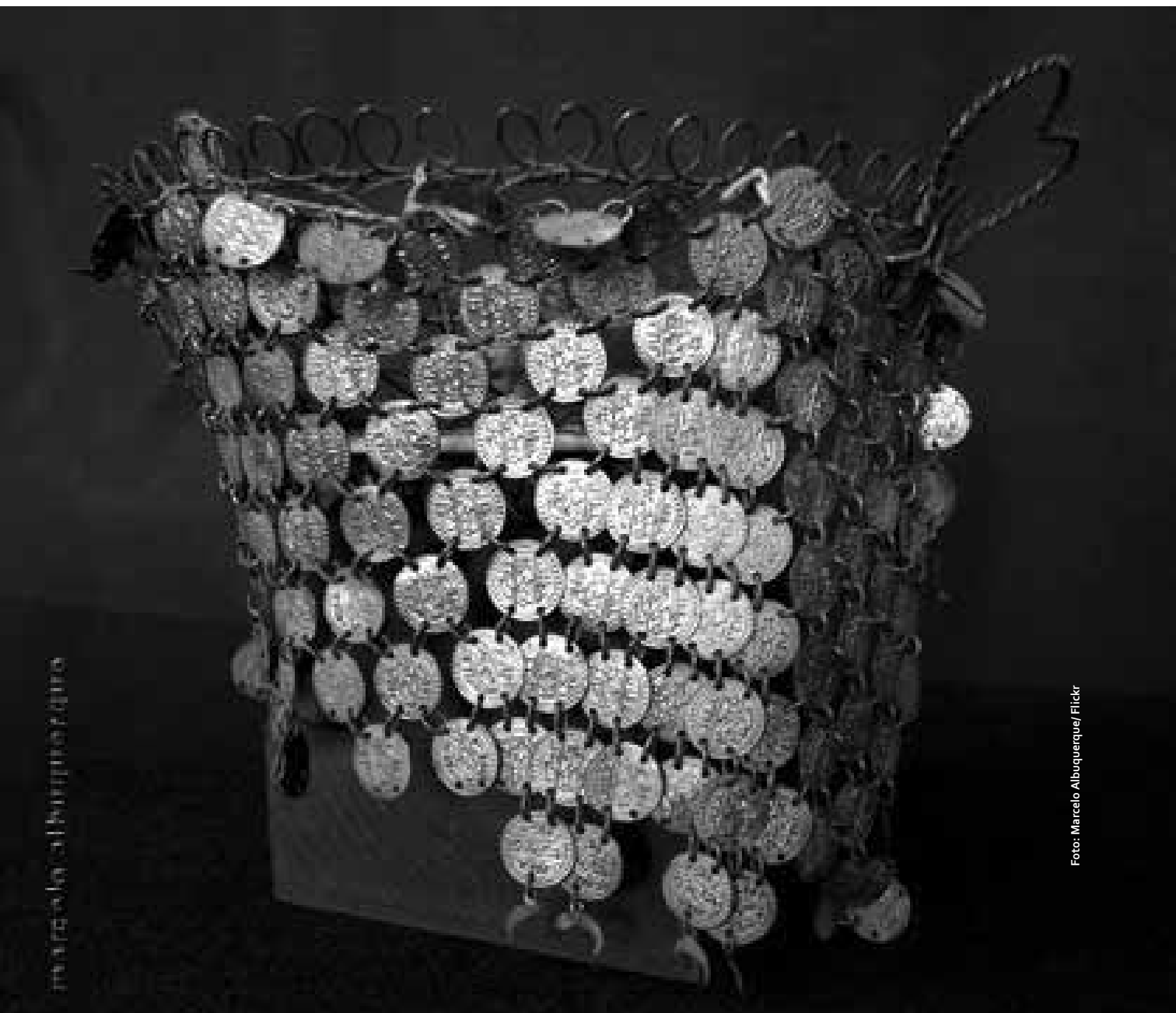
RL: Quando conseguir, me chama? Porque eu teria maior carinho de voltar a olhar.

MEA: Claro, você será o convidado especial para nos auxiliar. A gente está propondo uma metacuradoria nessa proposta e a gente está desenvolvendo ela junto com o IPHAN, porque o recurso viria por meio do IPHAN.

RL: É. O que acontece? Como essas coleções não foram coletadas dentro de princípios técnicos, elas foram, na verdade, "salvamentos". Por quê? Por exemplo, em Maceió, é uma prévia do Estado Novo. É dos anos 1910. As peças eram queimadas em praça pública e as pessoas eram mortas a sabre, a bastão. Arrancavam cavanhaques a frio, barbaridades que faziam parte. Iam para clínicas psiquiátricas, eram presas. E então essas peças chegavam, chegavam simplesmente. Foram salvas. Fora outras em que se pressupõem que pessoas ficaram com elas por questões várias, por acharem interessante, por terem material de valor venal, alguma coisa assim, ser prata, não sei, mas isso é pura especulação. Não tem nenhuma base o que estou falando. É puro achismo. E a questão do estado de conservação. E chegam as coleções todas — que eu chamo de coleções, mas que eram coisificações. Eram coisas, não eram coleções. Acho que elas começam a virar coleções no momento em que a gente começa a criar uma taxonomia, um olhar classificatório, dizendo "são coleções". Não são amontoados, não são coisas juntas ou reunidas ou dispersas. E, em muitos dos estudos originais, temos nas fichas o estado de conservação, observações sobre elas. Algumas peças, inclusive aqui do xangô pernambucano, na ocasião, foram restauradas. Havia uma preocupação. É muito mais amplo o trabalho, não é? O livro dá um recorte de localização, de provocação, dizendo: "olha, isso existe e está assim, e

agora?" Então, por exemplo, no caso do xangô pernambucano, alguns ilus foram restaurados pelos ogãs que fazem os ilus no sítio que encouram as faias dos maracatus ligados à questão do xangô. Então era uma mão-de-obra especial: não era alguém que pegava um couro e encourava. Era a mão e era o saber agregado. Mesmo que a técnica fosse a mesma, que o processo fosse o mesmo, as pessoas eram outras pessoas. E a gente está lidando com pessoas, não é? E isso é uma preocupação minha. E depois a gente, quando possível, expunha a coleção. Não era um trabalho secreto. Além de publicar o livro-catálogo, a gente expunha, socializava. Isso eu

A Coleção Perserverança de Alagoas, objeto de atenção de Lody em seu livro O negro no museu brasileiro, é uma das mais ricas e diversas coleções sobre as manifestações religiosas afro-brasileiras. Na foto, capacete adê da coleção.

Foto: Marcelo Albuquerque/ Flickr

fiz com as possíveis coleções, com as quais podia ser feito. Havia outras inúmeras dificuldades. Por exemplo, a da Bahia, do Instituto Histórico da Bahia, os meus colegas à época diziam: "como você vai se interessar por aquilo. Aquilo não tem mais nada. Está tudo com bicho". E outro dizia assim: "Nossa, aquilo está cheio de bozó, de feitiço". E eu dizia que não tinha menor problema, e eu pegava um guarda-pó, máscara, luva e tal. E tinha uma baiana com o tabuleiro na porta do Instituto Histórico na década de 1970. E eu dizia assim: "Minha tia, todo dia agora, a senhora vai me fazer sete acaçás brancos e eu vou fazer o estudo dessa coleção 'calçado'...". Olha a metodologia! E isso é metodologia antropológica da melhor qualidade. É assim que se faz as coisas. Então eu ia com meus acaçás. Mexia naquelas coisas todas e, quando saía, sacudia os acaçás onde tinha que sacudir. Não vou dizer onde também e, assim, ela teve um cliente de acaçá durante algum tempo. As histórias são inúmeras, de metodologia e de pesquisa. E a questão da conservação era uma preocupação que eu colocava nas fichas. Quando possível, restaurando, e, quando possível, com uma mão-de-obra realmente integrada ao sistema, àquele conjunto que estava sendo representado. Aqui foi possível por vários motivos.

MEA: Em que ano foi feito? O acervo que fica no Museu do Estado...

RL: Foi na década de 1980. Agora, exatamente, eu não sei, oitenta e alguma coisa.

MEA: Foi feita uma exposição de toda a coleção?

RL: Foi feita, acho que sim, de toda a coleção. Fizemos uma festa. Teve música, nós forramos o chão com folhas, o pessoal de xangô foi. Chamamos... Quando podia agregar, quando havia condições de agregar, eu agregava. Não estou fazendo isso para mim. Estou fazendo para a sociedade, em especial para o segmento diretamente interessado nisso. Eu chamava... porque, na verdade, meu trabalho, como eu falo, acho que eu falo, ele está no limiar da Arqueologia e da Antropologia, porque

muitas das peças têm total falta de documentação. Eu usava os recursos da informação oral, quando possível, ou de jornais, quando possível, de livros muito pouco. Então eu uso muito o verbo, ou melhor, o tempo, o advérbio *provavelmente*, *certamente*, com as peças em que havia maior dúvida... E eu buscava indícios, sinais até que pudessem me dar alguma pista. E, como todo trabalho é aberto à revisão, eu certamente hoje, ao voltar às coleções, já teria um outro olhar, lógico. Mas tentamos o máximo dentro desse processo.

MEA: Você falou que conseguiu mapear a origem dessas peças, me parece, numa coleção da Bahia. Daqui de Pernambuco, isso foi tentado?

RL: É, Estado Novo. Eram formações... Aquela falta de documentação – isso eu presumo: falta história para isso – estava lá e alguém chegava "Ah, eu tenho em casa um agogô". E alguém "ah, bota lá", "quer?". Ou "eu não quero". Ou então alguém: "ah, a mãe-de-santo morreu, tem tal coisa, vocês querem?". Isso vai depender muito, eu não chamaria de política, mas do humor de cada museu, ou de cada pessoa, ou de cada instituto histórico dentro dessa perspectiva. Eu acho...

AB: E eu lembro de uma questão que você nos convida a pensar, acerca da construção de uma valorização da cultura afro-descendente material e imaterial, sobretudo pela via do religioso e pela da arte naif. Como você vê essa questão na contemporaneidade? Ela continua?

RL: Exatamente. É provocativo mesmo. Ela continua e cada vez mais. A questão religiosa sempre foi polarizadora, não só a de matriz africana, mas qualquer segmento religioso é polarizador de poder e polarizador de saber. Então, nas questões de matriz africana, pela ausência de códigos formais escritos, o saber individual é o poder. Por isso, toda transmissão de sabedoria iniciática é extremamente complexa, secreta e difícil. Não é o caso de Pernambuco, é o caso do mundo, do mundo das tradições africanas. Em Cuba, é assim, na Venezuela, é assim. Nos países africanos,

é diferente. Principalmente, nos países mais próximos, como o Benim e o Togo, que eu conheço bem, quando você chega em um espaço religioso, você entra. Se eu tiver de chinelo, eu entro. Eu não tenho que fazer uma ablução, tomar um banho, não tenho que botar uma roupa branca, não tenho que conhecer o dono do terreiro há dez anos. Eu estou brincando um pouco até... Então, acho que a questão do sagrado — e isso é uma hipótese também — como uma defesa, um lugar de representação do poder, faz com que tudo emanado desse poder tenha um sentido diferente.

E a questão do *naif* se dá muito porque... Eu agora não vou dizer o nome da pessoa, mas uma pessoa muito importante da Bahia foi ao Benim. Chegou tem um mês. Aí eu pergunto: "Como foi sua viagem ao Benim? Tanta arte em tanto lugar...". Aí essa pessoa falou assim: "Arte não, tinha objetos de madeira, umas coisas, mas...". O problema é que eu estava numa reunião de trabalho e não era muito o momento de questionar. Então, o Clarival do Prado Valladares, ele já falava assim: "olha...". Aspas [Lody imita a fala de Clarival], "não é exatamente o que ele diz, mas", abre aspas "olha, se você vê um afro-descendente tocando um tambor, perfeito, se você vê um afro-descendente tocando harpa, cria uma espécie; se você vê um afro-descendente sambando, perfeito, se você vê um afro-descendente fazendo ponta no balé *Giselle*, cria espécie". A questão que se coloca são os lugares sociais. A questão é muito mais profunda, muito mais complexa, não é?

Então, essas duas questões que eu levanto são extremamente provocadoras. O campo da arte, o campo do conhecimento é religioso, mas aí não tem filosofia, não tem outras maneiras de você interpretar a realidade, o mundo, a História, a sociedade? Então eu acho que existem culturas em gueto ainda. Eu vejo que são culturas em gueto. E eu vejo mais ainda: são culturas ameaçadas, altamente ameaçadas enquanto visibilidade, porque o Brasil vive um processo perverso de desconstrução da sua história cultural com as igrejas evangélicas. Eu nem chamaria aquilo de igrejas. Eu chamaria de questões, de conglomerados econômicos. Eu tive um caso recente, indo ao Maranhão, que é uma área de pesquisa muito importante. Eu sempre estou fazendo digressões, mas eu acho que são necessárias. Eu queria visitar uma Igreja xis, que ia ter uma missa

no terreiro. Aí, eu chamei um rapaz : "dá licença, você sabe onde fica a igreja tal?". E ele: "ah, sei". E tinha um mapa. Aí, eu falei para ele: "você gosta de boi?". E ele falou assim: "gostava". Aí eu falei para ele: "você é evangélico?". E ele falou: "sou". E eu: "mas por que te proíbem de brincar o boi? O boi ofende a Deus?" E ele: "não, mas eu não posso, eu fico só vendo". Quer dizer, é um exemplo bobo, sutil... É algo muito complexo porque as representações dessas coleções, elas fatalmente têm um vínculo religioso, por quê? Porque eram as únicas formas possíveis ainda de ter uma forma de reunir, de trazer, de polarizar memória, histórias religiosas e não-religiosas. Por exemplo, os terreiros do Axé Opó Afonjá, da Bahia; o Mansu Banduquenqué, que é o Terreiro do Bate-Folha na Bahia, de tradição Angola; o Querebentan de Zomadonu, que é a Casa das Minas em São Luís, eu participei ativamente do processo de tombamento deles pelo IPHAN. Foram trabalhos importantíssimos, com seminários reunindo as pessoas da comunidade. Não é assim, "vamos fazer um dossiê"; não, era um trabalho bacana. No caso do Maranhão, levei as fotos do Pierre Verger, que esteve lá, na década de 1940, na Casa das Minas. Tivemos

A Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), da qual Lody foi professor, é reconhecidamente uma das mais importantes universidades das Américas. O México tem papel de vanguarda no desenvolvimento de políticas para proteção de seu patrimônio imaterial.

Foto: Eneias de Troya e Olga Cadena/ Flickr

uma exposição, doamos as fotos a um museu de São Luís para que esse acervo seja visto. Levamos todas as senhoras da Casa das Minas para o seminário. É um trabalho muito mais profundo. Eu acho que *O negro no museu brasileiro* é um grão no deserto do Saara, se eu tiver que usar essa metáfora, e porque eu tenho consciência disso, é que acho que faço todas as correlações que a gente possa fazer nesse universo, se não a gente banaliza e coisifica. A gente não pode fazer isso mais, a gente não tem mais esse direito.

VR: Como você observa as relações entre essa valorização localizada da cultura negra e a violência presente na constituição de boa parte dessas coleções?

RL: É que essas coleções são duas coisas. E isso já foi um pouco falado. As coleções estão lá muito ao sabor de políticas ou de humores. As pessoas, por se tratarem de coisas religiosas, têm receio de tocar, de que elas possam emanar coisas. Isso é fundamental, vide o início dos anos 1980, eu começando a estudar a Bahia. Eu fui contaminado um pouco, à época, pelos meus colegas. "Você é maluco para botar a mão naquilo?". E eu dizia: "Sou. Vou acender uma vela para um e outra para outro. Eu vou com acaçá". Porque eu sei que o acaçá — nessas tradições — tem o poder de neutralizar. Então, eu estava neutralizado, dentro da linguagem local. Se eu fosse para um festival indígena e tal, se eu tivesse que me pintar com tinta de jenipapo, eu me pintaria. Mas, nesse caso, era isso. Então, eu usei conscientemente, sem saber exatamente meu limite e minha medida verdadeira. Existem todas essas questões que compõem esse universo.

AB: No livro você atenta para a fundação de algumas das coleções. Depois das batidas policiais, recolhido o material, alguns itens eram descartados por um tipo de "curadoria da violência", terrível, e outros eram levados para os institutos históricos. Você acha que isso superdimensionou um tipo de valoração do negro pela via do religioso ou não? Ou não tem nada a ver? Ou não há liame possível de ser identificado entre esses dois "atos"?

RL: O que acontecia? Essas tradições religiosas, a maioria delas, até hoje têm uma relação, que eu chamo de religiosidade popular, religiosidade não-sei-quê e tal, e é uma convivência. Apesar de muitos movimentos — principalmente da Bahia, como a Stella do Ilê Axé Opô Afonjá, nos anos 1970, que lança um manifesto dizendo que o candomblé não precisa ser legitimado pela Igreja Católica — afirmarem que o candomblé é um sistema religioso em si com todas as condições de realizar sua trajetória e é legítimo por si. Eu acho que é um processo histórico-cultural indissociável, faz parte. Estou criando valor, constatando uma realidade, é assim mesmo. Quando eu olho para a Nossa Senhora da Conceição aqui, quando eu vou lá no Alto da Conceição, no Morro da Conceição, uns estão olhando para a Nossa Senhora da Conceição, outras estão olhando para Iemanjá. Ou quando vou na Igreja do Carmo, uns estão olhando para a Nossa Senhora do Carmo, uns estão olhando para Oxum. É legítimo? É. Faz parte do processo? Faz. É verdadeiro? Sim.
Então, eu acho que isso compõe e deve ser olhado. E isso cria um lugar também, um lugar de que as coisas estão harmônicas. E isso é outra questão. Estou abrindo outra questão. Que as coisas estão equilibradas, estão harmônicas, todo mundo está muito bem, todo mundo vai à missa, todo mundo vai precisar da água benta, todo mundo está na procissão. Estão bem, mas com seus compromissos, suas diferenças e suas questões religiosas também.

MEA: Eu acho que tem uma questão também que merece ser observada. Essa questão que o André coloca. A gente talvez coisifique muito o objeto e a gente talvez tenha um olhar muito dirigido para ele. Por exemplo, se a gente olha um ilu, aquilo é um objeto que vai fazer um toque para chamar determinado orixá. Mas, ali, a gente esquece que aquilo também é um objeto de arte, porque tem toda uma forma artística de criar o objeto; você tem a tecnologia que está investida ali. Então, nessas questões voltadas para a cultura africana, afro-descendente e afro-brasileira, eu acho que nós, de um modo geral, no senso comum, cometemos sempre o equívoco de olhar para o objeto parcialmente e não de uma maneira sistêmica. E é por isso que,

muitas vezes, os estudiosos da cultura africana, afro-indígena ou afro-brasileira e afro-descendente tocam nessas questões. Quando você pega, não sei se você conhece o professor Rafael Santos, da UnB, que é uma pessoa da cartografia e tem um estudo maravilhoso, ele coloca esse questionamento: "a gente não é só religião. A gente é, junto da religião, também arte, tecnologia, também é ciência, também é filosofia, tem uma série de questões embutidas". Isso talvez remeta à questão, talvez você também conheça umas primeiras esculturas que foram levadas da África, não sei exatamente de que país, para serem expostas no Louvre, em Paris. Elas não puderam ser expostas ali. Tem, inclusive, um documentário que relata isso, denuncia; isso ocorreu acho que na década de 1960, em que [as esculturas] foram proibidas de serem expostas no Louvre porque não eram obra de arte. E o que era obra de arte então? A gente precisa começar a fazer uma reflexão nesse sentido.

RL: Essa questão eu ressalto. Eu tenho esse olhar, não duplo, mas integrado da questão da tecnologia, uma questão que eu ressalto o tempo todo. E não só nas questões de matriz africana, mas qualquer exposição de arte tem em si uma carga de significados. Basta ler o clássico do Jean Baudrillard, *O sistema dos objetos*, que é um livro interessante, que precisa ser atualizado, mas que lança grandes questões sobre isso. Pouca gente escreveu sobre essas questões. Mais a Filosofia do que a Antropologia, é engraçado isso. Agora, a questão do objeto é isso mesmo. O objeto tem técnica, significado, representação, e ele vai ganhando cada vez mais falas no momento em que eu possa retirar dele, usando um pouco da técnica socrática da maiêutica, puxar de dentro dele o seu *ethos*, a sua essencialidade, o seu significado. E isso é muito bom porque não tenho o olhar petrificado... Muito pelo contrário, às vezes eu leio uma coisa que publiquei, e eu publico muito, e digo: "poxa vida, eu escrevi isso? Caramba! Ou, às vezes: "poxa, eu escrevi isso? Que legal!". E me orgulho muito. Eu tenho que ter isso, porque eu publico muito. Não tenho um sentido monástico de produção. Muito pelo contrário, tenho um sentido anárquico, sentido de vândalo, sentido lúdico, tenho um sentido hedonista

com o que eu faço. Não tenho nenhum purismo, nunca tive e, cada vez mais, não quero ter.

VR: Na última década, o país avançou no sentido da construção de políticas de ação afirmativa. Um caloroso debate seguiu-se a isso. Na sua visão, as políticas afirmativas representaram um avanço para a forma de representação da cultura negra nos museus e espaços de cultura no país?

RL: Muito pouco, muito pouco; ainda é muito sutil, muito sutil. Eu vejo em algumas localidades que, por questão ética também não vou dizer, fora de Recife, tá? Eu estou falando de museus muito consagrados que têm uma tentativa, mas na hora de realizar a tentativa peca no sentido de um olhar mais estetizante. Lógico, porque, além disso tudo, que é bacana, que é fundamental, há o olhar estético. E o olhar estético é fundado em diferentes questões, inclusive nas questões subjetivas da análise. Então eu vejo que houve uma tentativa, mas mal realizada, n*aif* do olhar do museu. O museu teve um *metanaif*, o *naif* do *naif*, eu olhei e falei: "puxa, em pleno século XXI, é isso então? Que pena". Eu saí triste, podiam ter feito uma coisa melhor, tinha dinheiro, mas faltou o olhar, ou vontade, ou medo de transgredir, porque certos museus têm certos limites. Eu respeito porque faz parte, ou da sua missão ou do seu momento.

AB: Além de ser um pesquisador, estudioso e militante da cultura negra no Brasil e fora do país, você possui um vasto rol de interesses – basta ver a sua obra. Quais são os principais projetos em que você está envolvido atualmente?

RL: Primeiro, tem um dado para te responder: o meu primeiro interesse são as tecnologias tradicionais e patrimoniais. Nelas eu me achei nas contribuições de matriz africana e me achei com a cozinha, com a comida que harmoniza as duas o tempo inteiro. A questão da comida ganha ênfase na minha obra a partir do final dos anos 1980 por várias questões. Poucas pessoas pensavam na comida como perspectiva. Poucas pessoas

olhavam para a comida dentro de um recorte um pouco mais complexo do que simplesmente pelo hábito da alimentação, que é muito complexo também; e um *boom* mundial se fez em torno do ofício da comida, *chef* de restaurante, festivais... Eu fui chamado para fazer um artigo para uma revista que eu nem sabia que existia — existe há vinte anos, imagina — dirigida para os países americanos, com uma tiragem de 50 mil exemplares, chama-se *Américas*. A editora me chamou. Eu raramente aceito trabalhar de graça, isso é uma coisa que eu sempre tive na minha vida. Eu não posso trabalhar de graça porque eu compro livros, eu viajo, eu adoro vinho e eu fumava charutos — eu não fumo mais — mas só essas coisas me consomem um bom dinheiro; às vezes eu faço, nesse caso eu fiz, não cobrei. Mas a questão inicial era assim: se botar um artigo em uma revista para ser lido por cinquenta mil pessoas é legal, não é? Mesmo um artigo de uma lauda, não vai doer nada, sobre o vatapá. A editora falou assim: "eu vou fazer cinco artigos de comidas típicas". Quando ela falou comidas típicas, nossa, eu senti uma punhalada no meu coração. Como eu não conhecia a editora, não podia falar nada.
O meu artigo era sobre o vatapá. Olha só, eu falei, "ah, vatapá eu faço com a mão esquerda". Não, eu também não fiz assim, "vou pensar mais sobre o vatapá". E foi ótimo, isso me tomou praticamente um mês, entre outras coisas. É que eu sou muito auto-provocador também, eu não provoco só os outros, eu me provoco muito. Aí, só eu falei assim: "bem, o vatapá, na verdade, é uma interpretação da sorda portuguesa", e, por sua vez, a gente vai contando a história da alimentação. A alimentação se dá pelos aproveitamentos. Em qualquer povo, em qualquer país, vai-se criando sistemas alimentares, vai-se agregando memórias, história, tudo bem... Então o vatapá surgiu de um subaproveitamento de pão. O pão é trigo. O trigo é do Oriente Médio. Esquecem da Mesopotâmia, eu sou o maior fã da Mesopotâmia. O prato preferido do profeta Mohamed, Maomé, é o chamado *tarid*. E o *tarid* é o avô da sorda e bisavô do vatapá. Não botei isso no artigo, porque não era a hora de entregar esse ouro em um artigo de graça, mas estou estudando o *tarid*. E, ontem à noite, eu não me contive e fiz um *tarid* para eu comer em casa, não com os pães que eu deveria fazer, que são pães crocantes, pães finos e redondos, mas fiz um *tarid* com pães

da padaria Santa Cruz, que são muito bons (risos). Então, estou falando isso para vocês entenderem como é que eu trabalho. Por que eu fiz essa conexão? Porque eu estudo o Magrebe há muito tempo, o Mediterrâneo. Então, o tempo todo, eu não estou tratando de uma coisa, eu estou tratando de muita coisa ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo, quando eu olho para um ilu, eu estou vendo que aquela pele dele é de sacrifício do xangô, do carneiro para xangô. Quem toca no ilu, que não percurte, toca, é do universo masculino, questão de gênero. Nos momentos em que essa cultura é transmitida é uma cultura oral. Esse carneiro é preparado assim, assim, assim. Então a comida é uma moeda simbólica que eu uso para transitar em vários territórios. E o vatapá não é um prato africano. O vatapá tem a mão da mulher africana, tem a interpretação com leite-de-côco, tem a ação do azeite de dendê. Os pernambucanos, que não gostam de dendê, usam pouco dendê. Os baianos, que gostam, usam muito dendê. Os amazonenses, que têm vatapá também, colocam muito camarão fresco, porque eles têm muito camarão fresco. Já os baianos têm muito camarão, mas preferem o camarão defumado e não o seco. É uma outra técnica. Tem vários tipos de vatapá, em suma. E quanto à questão do prato típico, eu espero que ela, a editora da revista *América*, reflita um pouco. Eu fui até a sorda portuguesa, e essa informação eu ainda estou sonegando para o próximo artigo.

MEA: Eu queria um comentário e uma avaliação sobre a sua participação, que sei vir desde a década de 1980, nessa instituição em que a gente se encontra, quando o museu ia ser inaugurado, dentro de uma proposta na qual ele foi criado, que era um olhar senhorial, de uma casa senhorial. A proposta desse museu era homenagear abolicionistas e, no meio do caminho, a partir do final do século passado, começaram a repensar essa instituição e, a partir daí, se tem uma aproximação muito grande com as comunidades afrodescendentes de Pernambuco. E aqui a gente começa a olhar para uma outra perspectiva da abolição que é para os excluídos sociais, e a pensar também a discriminação, a liberdade, o preconceito, o racismo. E aí a gente tem uma paradoxo dentro dessa instituição que é "eu estou dentro de uma casa senhorial,

mas olhando para a senzala e olhando para o que veio depois da senzala, para esses excluídos sociais". Se você puder fazer uma avaliação dessa sua vivência, eu vou ficar feliz!

RL: É, eu acho que não podemos olhar só para a senzala, estou olhando pra rua, estou olhando para a própria casa. Eu acho que tem que revisitar esse paradigma da casa grande e revisitar esse paradigma senzala. Eu fico arrepiado quando eu leio *Comidas de senzala*. Partindo de alguns exemplos: na verdade, eu fui chamado para fazer parte de um grupo que, na época, era formado pelo diretor do Departamento de Assuntos Culturais. Antes de existir o Ministério da Cultura, o MEC tinha um departamento de ações culturais. E me chamaram para o grupo, para visitar o museu criado nos anos 1950, que não existia *pra valer*. Olha, era o único museu nacional no Nordeste, esse é um museu nacional. No Nordeste não existe outro museu nacional, que pede um *status* e uma responsabilidade também muito grande. Aí teve essa história.

Teve uma exposição temporária, pilotada por Lourdes Pereira Horta, do Museu Imperial. Excelente historiadora, fez um recorte muito digno. Tentou aproximar as irmandades religiosas. Depois outro buraco, um outro esquecimento, uma outra nuvem que pairou. Depois, novo ressurgimento com a Evelina, recentemente.

Daí, realizei o trabalho de uma exposição que é uma exposição interativa, para as pessoas escreverem, trabalharem o que elas queriam, o que elas achavam. Uma exposição, um trabalho bem interessante e depois esse material foi analisado, tematicamente editado. E depois que eu editei tudo, tinha feito todos os textos de análise para publicar, por motivos exotéricos, disseram-me que não se pode mais, não se quer mais. Eu peguei e rasguei, não tenho cópia e, intencionalmente, joguei fora. Porque eu achei isso duas tentativas em vão, então eu falei assim: "poxa o Museu da Abolição está precisando levar um bom *pai de santo* e bater uma folhas pra tirar alguma coisa que ainda mora aqui dentro". Então, não entendo por que isso sempre acontece. Essa questão da abolição, ela também foi aberta, nessa perspectiva de que o escravagismo é um dado da realidade, a escravidão não acabou, então é um tema, infelizmente,

contemporâneo. Foi quando eu trouxe a discussão — com tantos debates e tantas discussões — de que um país africano aboliu a escravidão nos anos 1980; a Mauritânia. Aí, as pessoas ficam perplexas e perguntam: - "Nos anos 1980, ainda existe um regime de escravidão oficial num país do chamado grande Magrebe?" Sim! As pessoas ficam perplexas, não estudam a história da escravidão no mundo; isso é um fato histórico, não é um fato específico. Então eu disse assim: "Olha, a minha missão no grupo está feita." Contribuí com o que pude, e aí fui fazer outras coisas. Agora, eu não estou fechado para novos convites. Eu acho que realmente é uma casa, é um espaço, um *locus*, e é um *logos* importantíssimo na cidade do Recife, em Pernambuco, pro Brasil; mas ainda não aconteceu por vários motivos que não se sabe. Não estou negando interesse ou boa vontade, desejo, trabalho, absolutamente! Está faltando alguma coisa, uma mola, alguma coisa, um panelaço, "vou botar fogo na casa", alguma coisa contundente, não é? Gritante, ressoante, para sacudir essas coisas. É meu olhar subjetivo, e um olhar que contribui um pouco por acreditar e continuar acreditando, porque eu acho que é um espaço importantíssimo e é o único museu nacional do Nordeste do Brasil, é essa casa. Tem que ver dentro das leis, das alíneas, dos decretos, dos parágrafos, o que isso representa em termos de revindicações.

E, ao mesmo tempo que estamos trabalhando com esses paradigmas da história, da sociedade, eu acho que há um desafio delicioso aqui no Museu da Abolição. Estamos numa casa que a arquitetura e sua ocupação atestam uma coisa que não pode ser negada, que não se deve negar, deve-se mostrar. Por exemplo, os instrumentos de tortura devem ser mostrados, mas dentro de um olhar dizendo "olha, é isso, é isso que quer dizer convivência, harmonia?" Mostrar a crueldade da escravidão. Como até hoje, não é? Com todas as formas de escravidão. Eu acho que não é negar, é sim usar dos recursos do museu, das suas linguagens, das suas possibilidades e limites para dialogar com essas questões. É extremamente complexo, é extremamente desafiante, mas é extremamente sedutor. Eu acho a causa do museu extremamente sedutora, e extremamente complexa e extremamente difícil. Talvez por tudo isso seja sedutora.

AB: Quem olha a sua obra e a sua atuação nota uma grande liberdade de ação. Você citou aqui o período que passou dando aula em universidade — dez anos. A Susan Sontag fazia uma provocação: "intelectual livre é intelectual sem aluno". A despeito disso, parar de dar aulas foi intencional? Quer dizer, para ter mais liberdade você não ficou mais atrelado a uma universidade, para poder fazer pesquisa na hora que quisesse, viajar com mais liberdade...

RL: Também. Foram várias questões. Eu tinha um trabalho muito interessante na Funarte. Nós praticamente criamos a Funarte e, como todo trabalho de criação, ele é ingênuo e provocador. Nós tentamos fazer umas coisas muito legais. Entre as coisas mais legais, é que fui procurado em um dia 15 de agosto. Nós tínhamos uma atuação: projetos externos. Era o bisavô da Lei Rouanet. E os projetos externos eram projetos *externos*, que não eram gerados pela própria instituição. E eu analisava os projetos. Fazia de tudo. E veio um projeto da Prefeitura de Cachoeira, na Bahia. E veio o diretor do departamento de turismo da cidade e disse: "Temos a festa, a festa da irmandade da Boa Morte vai acabar, porque elas já venderam todas as suas jóias de ouro para as mulheres ricas da Bahia e, inclusive, elas estão morrendo, passando fome... esse ano não vai ter roupa, não vai ter festa". E eu disse: "Não! Por quê? Vai ter festa! O que a gente pode fazer?". E ele: "Vai ter uma reunião na igreja do Rosário com a irmandade, dia tal...". E eu: "Eu vou". Aí, eu fui. Tinha até foto, do que eu me orgulho muito. De duas formas: eu pesava setenta e sete quilos (*risos*) e tinha cabelo (*mais risos*). E era ótimo. E aí, fui para a reunião. Uma irmandade de mulheres, uma coisa muito mais profunda do que apenas a irmandade ligada à igreja do Rosário, ligada ao culto de Nanã, ancestralidade, o poder da mulher com a morte, uma coisa que fazia um contraponto com a sociedade masculina de Itaparica. Aí, o lugar do antropólogo deu um nó, explodiu... viajei! Aí, a roupa... apoio à roupa. E conseguimos uma grana para comprar a roupa. As saias plissadas, "tem que plissar com uma plissadeira especial de Salvador e tal". Aí, a irmandade saiu com a roupa, tinha a roupa. E eu fiquei muito amigo da irmandade. Em 1980 eu fiz um livro sobre a Irmandade da Boa Morte e doei

os direitos do livro para a irmandade. E a irmandade está lá vivendo. Hoje, por outros caminhos, por outras coisas, ela sobrevive, mas as pessoas mais velhas vão morrendo. Essa coisa do candomblé de, vamos dizer, de não desmentir as informações e as memórias e as legitimações ficam fragmentadas de diversas perspectivas. E aí que eu percebi exatamente a questão de poder ter uma ação mais direta com as comunidades. Eu adorava dar aulas e eu era um professor extremamente atípico. Nós é que implantamos a primeira turma de Educação Artística no Brasil. Eu dava a cadeira de Cultura Brasileira, imagine. E essa minha primeira turma era muito interessante porque era formada por pessoas já graduadas. Eu tinha, por exemplo, médico, pessoas com formação em História porque o curso de Educação Artística se abriu dentro de um cenário para uma coisa extremamente nova. Isso eu estou falando dos anos 1970. Eu sinto falta de dar aula, sinto muito falta da aula. E às vezes tinha uns horários absurdos. Dez da noite acabava a aula de sexta-feira. Poxa vida, ninguém merece. Aí eu chegava, cansado, falava: "Olha, hoje eu vou dar uma canseira em vocês, se preparem, vocês vão sair cansados daqui hoje". Mas eu aprendia muito com os alunos também. Eles levantavam coisas que eu jamais poderia sacar na maioria das vezes.

E, um dia, eu resolvi falar sobre maracatu. "Sabe de uma coisa? Semana que vem vocês vão trazer tudo que fizer barulho, tudo: panelas, instrumento musical, tudo. Vamos para a quadra da universidade. Acendam as luzes! Vamos fazer o maracatu agora". Foi um *happening*. Porque todas as outras aulas pararam e os alunos saíram das salas; fomos todos para o pátio. E o diretor disse: "Não faça isso outra vez!". (*risos*). ■

Lody, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades.* Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2005.

Envolvido com a pesquisa e a divulgação do patrimônio material e imaterial da cultura afro-descendente, Raul Lody apresenta, em *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*, o resultado de suas pesquisas e vivências a respeito de dezoito coleções públicas e privadas de instituições brasileiras. Ao longo de dezoito anos, universidades, institutos históricos e geográficos, fundações de pesquisa, terreiros e memoriais foram os espaços de atuação de Lody durante o trabalho de pesquisa para o livro.

As coleções estudadas são constituídas por conjuntos de símbolos materiais dos sistemas sociais e religiosos africanos e afro-descendentes, nos quais nasceram e ganharam vida. Muitas delas

são também símbolos da opressão e violência com que o Estado brasileiro perseguiu as manifestações das culturas afro-brasileiras, em especial nos espaços de terreiros fundados por africanos e seus descendentes por todo o país. Trata-se de quase quatro mil objetos sobre os quais Lody pôs luz, por meio de um denso trabalho de descrição, observação e reflexão.

Em seus trinta capítulos, o livro abre portas, oferece perspectivas de interpretações várias e convida à realização de novos estudos ao mapear e divulgar as coleções, suas origens, suas características e estados de conservação. Para além disso, *O negro no museu brasileiro* é a reunião de um valioso corpo de reflexões sobre o quadro geral da discussão a respeito da cultura material e imaterial negra no Brasil, suas perspectivas, avanços e riscos.

Lançado em 2005, com prefácio de Heloisa Buarque de Holanda e orelha de Yvonne Maggie, o livro segue atual. Atual pelas reflexões que engendra e, infelizmente, pelo que segue sendo o estado precário de conservação da maioria das coleções estudadas. Na visão de Raul Lody: "mesmo em termos de ação, caminhou-se muito pouco dentro dessa perspectiva de uma análise mais museológica sobre os objetos".

Lugar de encontro entre os métodos e inspirações da Antropologia e os da Museologia, *O negro no museu brasileiro: construindo identidades* é leitura obrigatória para os estudiosos da área e para os interessados e encantados pelas culturas brasileiras.

MUSEU VISITADO

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE

Museu do Homem do Nordeste:
Olhares múltiplos sobre uma região

VITOR ROGÉRIO OLIVEIRA ROCHA

À direita do passeio que conduz até a entrada principal do edifício Gil Maranhão, objetos pouco usuais figuram destacados em meio a um belo jardim: uma jangada branca com detalhes em azul e vermelho, um antigo bonde de madeira com trinta e seis lugares e uma pequena locomotiva de ferro chamam a atenção de quem transita por esse caminho. Do lado esquerdo de quem adentra por esse trajeto, o painel de Francisco Brennand confere um colorido especial ao cenário. Alguns metros à frente dessa obra, uma placa anuncia o nome desse lugar capaz de despertar no visitante o interesse e a curiosidade desde a sua entrada. Trata-se do Museu do Homem do Nordeste - MHNE.

Localizado na Avenida 17 de Agosto, no bairro Casa Forte, em Recife, o Museu do Homem do Nordeste está vinculado à Fundação Joaquim Nabuco, mais precisamente à sua Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte – MECA. O prédio em estilo modernista onde funciona o museu foi projetado pelo arquiteto Carlos Corrêa Lima e a sua concepção espacial tem a assinatura de Aloísio Magalhães. Com um acervo de

aproximadamente 15.000 peças, a missão dessa instituição é pesquisar, documentar, preservar, difundir e atualizar o patrimônio material e imaterial do Nordeste. Ao longo dos seus mais de trinta anos, o MHNE dedica-se à complexa tarefa de representar a região hoje compreendida entre os estados da Bahia e do Maranhão e as suas populações.

Intimamente ligado à história do Museu do Homem do Nordeste está um renomado intelectual brasileiro: Gilberto Freyre. Autor de obras fundamentais para o pensamento social do país, como *Casa Grande & Senzala*, Freyre, ainda em 1924, durante a sua mocidade, sugeriu em um artigo de jornal "a fundação, no Brasil, particularmente no Nordeste, de museus de um tipo novo: que reunissem valores expressivos da cultura e do *ethos* das gentes brasileiramente regionais. Particularmente – no caso da sugestão – a do Nordeste." Essa ideia se concretizaria na década de 1970. Antes disso, ele reuniu esforços para a formação de um instituto de pesquisa voltado especialmente para as regiões Norte e Nordeste do país. É um pouco ao relato dessa história que nos dedicamos a partir de agora.

> *"Com um acervo de cerca de 15.000 peças, sua missão é pesquisar, documentar, preservar, difundir e atualizar o patrimônio material e imaterial do Nordeste.".*

Do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais ao Museu do Homem do Nordeste.

Gilberto Freyre está ligado à criação de uma das instituições de ciência, cultura e tecnologia mais importantes do país. Em 1948, como deputado federal pelo estado de Pernambuco, Freyre apresentou ao Congresso Nacional um projeto de lei visando criar uma instituição voltada para o estudo científico e interdisciplinar da realidade socioeconômica das regiões Norte e Nordeste do Brasil, enfatizando as condições de vida do trabalhador rural situado nessas duas regiões. Com essa iniciativa, ele pretendia homenagear o abolicionista Joaquim Nabuco, cujo centenário de nascimento seria comemorado no ano seguinte. Assim, o projeto de lei foi aprovado pelo poder legislativo e sancionado pelo então presidente da república, Eurico Gaspar Dutra, por meio da lei nº 770, de 21 de julho de 1949. Era então criado o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

De fato, junto às preocupações com a pesquisa científica, o projeto de Gilberto Freyre contemplava também a criação de um museu. Ainda em

1948, enquanto discursava no Congresso Nacional para defender a criação do Instituto Joaquim Nabuco, Freyre referia-se aos museus que conhecera no exterior, destacando o papel que as instituições museológicas poderiam desempenhar nas áreas da pesquisa, do desenvolvimento social e da defesa dos valores regionais. Por essa via, procurava justificar a fundação de um museu no futuro instituto. Além disso, coerente com o seu interesse na recuperação de tradições culturais de caráter regional, enfatizava que o futuro museu deveria ser "de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira". Enfim, um museu que privilegiasse o cotidiano das populações nordestinas.

Entretanto, o museu idealizado por Gilberto Freyre só seria criado quinze anos após a constituição do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Antes disso, foram necessários esforços para superar questões burocráticas, bem como para lidar com a organização de espaços, a constituição de acervos e a formação e o treinamento de equipes. A responsabilidade pela organização da nova unidade museal foi delegada por Freyre aos antropólogos René Ribeiro e Waldemar Valente, que se dedicaram às coleções de vertente afro-negra e indígena, respectivamente. Desse modo, em 1964 o Instituto Joaquim Nabuco abria ao público as portas do seu Museu de Antropologia. No seu acervo, além das coleções organizadas por Ribeiro e Valente, havia peças que vinham sendo recolhidas pelo próprio Gilberto Freyre, tais como madeiras, traves, tijolos, pregos, chapéus de palha e de couro, folhetos de cordel, rótulos de cigarro, cachaça, bonecos de barro, bonecas de pano e uma coleção de ex-votos.[1]

1. Objetos ofertados pelos fiéis em agradecimento aos milagres ou graças alcançadas.

Na segunda metade da década de 1960, o Instituto Joaquim Nabuco ampliou suas atribuições com museus, incorporando uma nova unidade à sua estrutura organizacional. A partir de um convênio firmado com o governo do estado de Pernambuco, o instituto tornou-se o responsável não só pelo prédio, mas também pelo acervo do Museu de Arte Popular. Criado em 1955 pelo poeta, pintor e colecionador Abelardo Rodrigues, o museu ficava no Horto Dois Irmãos, em Recife, e fora desativado em 1966. Seu acervo contava com exemplares importantes da cerâmica regional, incluindo obras de artistas como Vitalino, Porfírio Faustino, Severino de

Foto: André Amud Botelho

No módulo "Terra, Trabalho e Identidade" diferentes objetos remetem o visitante ao universo do trabalhador rural. Cantil, instrumentos usados no corte manual da cana-de-açúcar e panela de barro são alguns deles.

Tracunhaém, Zé Cabloco, Zé Rodrigues entre outros. Possuía, ainda, coleções de imagens de artistas do povo, de brinquedos populares em madeira, couro, pano e palha, e de ex-votos.

Uma terceira unidade museal ainda viria a integrar o Instituto Joaquim Nabuco: o Museu do Açúcar. Constituído em 1961, inicialmente esse museu pertenceu ao Instituto do Açúcar e do Álcool, vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio. Com obras adquiridas no Brasil e no exterior, seu acervo fazia referência aos processos tecnológicos de plantio, corte, colheita, transporte e manufatura do açúcar. Além disso, contava com coleções de objetos referentes às famílias tradicionais e senhoriais nordestinas. No dia 26 de outubro de 1977, o Museu do Açúcar foi transferido para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o que se deu por meio da lei federal nº 6.456. Essa transferência atingiu toda a estrutura do museu, assim como alguns dos seus funcionários. Tal processo vinha atender aos anseios de Gilberto Freyre, que lamentara, dois anos antes, a separação do Museu de Antropologia e do Museu do Açúcar, defendendo a unificação de ambos sob uma mesma direção científica.

Dessa maneira, o Instituto Joaquim Nabuco chegava ao final da década de 1970 com três museus sob sua responsabilidade, mas que funcionavam

de modo independente um do outro. Esse panorama apenas mudou no segundo semestre de 1979, quando os museus de Antropologia, de Arte Popular e do Açúcar foram reorganizados e fundidos, processo que resultou na criação do Museu do Homem do Nordeste. Influenciada pelo culturalismo de Franz Boas e inspirada no Museu do Homem, em Paris, a perspectiva museal de Gilberto Freyre materializou-se no Museu do Homem do Nordeste, buscando representar a cultura "desse homem nacionalmente brasileiro, regionalmente nordestino".

O primeiro diretor do Museu do Homem do Nordeste foi o museólogo Aécio de Oliveira, que ocupou o cargo entre 1979 e 1986. Anteriormente, ele já havia trabalhado nos Museus de Antropologia e de Arte Popular, além de ter dirigido o Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Tendo desfrutado de uma íntima convivência profissional com Gilberto Freyre, Aécio de Oliveira foi quem traduziu, em termos expográficos, as ideias freyreanas acerca da constituição de um museu de homem regional. A despeito de intervenções pontuais, sua concepção para a exposição do Museu do Homem do Nordeste perdurou por 24 anos, sendo interrompida somente a partir de 2003/2004, quando o museu foi fechado para mudanças estruturais e conceituais.

"Tendo desfrutado de uma íntima convivência profissional com Gilberto Freyre, Aécio de Oliveira foi quem traduziu, em termos expográficos, as ideias freyreanas acerca da constituição de um museu de homem regional."

Em outubro de 2003, o Museu do Homem do Nordeste começou a passar por um processo de reforma estrutural. Com recursos oriundos da Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP – foi possível trocar os sistemas de refrigeração, elétrico e luminotécnico do circuito expositivo do museu, assim como reformar a fachada do prédio, que voltou ao seu projeto original. A Fundação Joaquim Nabuco[2] também contribuiu nesse momento de mudanças, sendo o seu apoio importante para a requalificação dos espaços técnicos e de atendimento ao público. As principais ações nesse sentido traduziram-se na reconstrução estrutural do telhado, na troca do piso do circuito expositivo, na constituição de uma oficina de conservação preventiva de acervos, na construção de uma pequena loja, nas reformas do setor educativo e do auditório e na execução de um novo projeto expográfico para o museu.

Além das reformas estruturais, o museu passou por transformações, também na sua exposição de longa duração. Nesse momento, a equipe do

2. Em 15 de março de 1980, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais tornou-se Fundação Joaquim Nabuco, por meio do decreto nº 84.561.

museu, junto com pesquisadores da própria Fundação Joaquim Nabuco e das Universidades Federal e Federal Rural de Pernambuco, reuniram-se para debater sobre tal reformulação, sendo o ponto de partida do debate o conceito socioantropológico de "homem do nordeste" e suas representações histórico-social e étnico-cultural. O resultado desse processo foi a elaboração de uma nova exposição para o Museu do Homem do Nordeste, denominada *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, inaugurada em dezembro de 2008, quando da reabertura do museu.

Museu do Homem do Nordeste: exposição de longa duração e ações educativo-culturais.

Hoje, ao adentrar o atual percurso expográfico do Museu do Homem do Nordeste, o visitante é convidado a refletir sobre a geografia da região. Diferentes imagens revelam o contraste de um mesmo Nordeste, capaz de abrigar terras cultiváveis e áreas castigadas pela seca. Além disso, a própria categoria "região" é relativizada. Por meio de diferentes representações cartográficas – algumas do período colonial, outras do século XX – é possível perceber que o Nordeste, tal como o concebemos hoje, não é um dado imediato do real, mas sim uma representação simbólica, historicamente situada e sujeita a mudanças. Como nos mostram os mapas presentes na exposição, elaborados em diferentes momentos históricos, a definição conceitual e a delimitação espacial do Nordeste sofreram transformações ao longo do tempo.

Mas conhecer o Nordeste pode significar não só entendê-lo a partir de suas múltiplas representações cartográficas, como também percebê-lo inserido em diferentes contextos mundiais. É o caso, por exemplo, do período das grandes navegações, quando a região era alvo das principais potências europeias, desejosas de lucros por meio da exploração econômica de produtos tropicais. Ilustrando isso, medalhas comemorativas expostas no museu fazem referência a diversas incursões estrangeiras no nordeste brasileiro, com destaque para a ação dos holandeses entre os séculos XVI e XVII. Estendendo-se ao século

XIX e ao início do XX, o museu também mostra a influência cultural de franceses, ingleses e americanos nos costumes e modos de vida da região, principalmente sobre a elite econômica, que almejava se enquadrar nos ideais de civilização e progresso em voga na época.

Com efeito, a terra tão disputada no período colonial continuou e continua a ter importância na história da região. Tanto que, no Museu do Homem do Nordeste, a tríade "terra, trabalho e identidade" também é abordada para a representação da região e de suas populações. Nesse sentido, cantil, panela de barro e instrumentos de ferro, tais como machado, foices e enxada – usados nas diferentes fases do cultivo manual da cana-de-açúcar – introduzem o visitante no universo do trabalhador rural. A realidade da concentração fundiária, da luta pela terra e da violência no campo, por sua vez, pode ser apreendida a partir da forte imagem do enterro de um trabalhador sem terra, assassinado em Pernambuco. Dentro dessa temática, a questão indígena também encontra seu espaço. Em uma seção sonorizada com cantos de povos indígenas, o museu dialoga com o seu público expondo elementos de lutas e mobilizações pela afirmação de identidades e os esforços pelo reconhecimento de seus direitos, dentre eles a demarcação de terras.

Associado à terra e ao trabalho, surge no museu da Fundação Joaquim Nabuco o açúcar como tema. De grande importância principalmente durante o período colonial, esse produto representou muito na história econômica, social e cultural do país, com destaque para o Nordeste, sede de inúmeros engenhos. No museu, obras como *Cambiteiro*, *Aguardenteiro* e *Carro de boi*, do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro, ajudam a compor a tradição pictórica da região, retratando personagens comuns ao ambiente da produção e do consumo do açúcar. A cerâmica de mestre Vitalino, reproduzindo moenda, caldeira, alambique e tropeiro, também ilustra o Nordeste e os nordestinos sob essa perspectiva. Já objetos utilitários usados em cozinhas dão o tom de determinados aspectos da vida doméstica de uma casa-grande, enquanto ornamentos como pinhas e outras alegorias de fachadas pretendem apresentar um pouco da arquitetura dos engenhos e dos sobrados urbanos.

Contudo, incompleto seria falar do açúcar sem mencionar a escravidão.

Como nos informa Gilberto Freyre, o açúcar "se fez acompanhar sempre do negro". De fato, para obter o máximo da capacidade produtiva dos escravos, os senhores infringiam-lhes vários tipos de punições. Os açoites e os instrumentos de suplício presentes no acervo do Museu do Homem do Nordeste mostram os maus-tratos a que estavam sujeitos os cativos. Por outro lado, os diversos tambores e indumentárias de manifestações culturais nascidas nas festas negras informam o visitante sobre as resistências culturais dos escravos. No filme *Batuques*, exibido na exposição, o percussionista Naná Vasconcelos apresenta essa herança cultural a partir de inúmeros ritmos e sons característicos de manifestações culturais e religiosas do Nordeste. O Maracatu Nação Elefante, fundado em 1800, também é destacado no museu, com seus usos, costumes, ritos e tradições de matriz afro-brasileira.

Foto: André Amud Botelho

Boi e cavalo-marinho, dois elementos integrantes do Reisado de Maceió. Em outros estados esse folguedo é conhecido como Bumba-meu-boi, Boi de Reis, Boi-Bumbá ou apenas Boi.

Por certo, se o pluralismo de crenças e de práticas sagradas expressa a variedade de experiências religiosas existentes no Brasil, a região Nordeste merece destaque ainda por suas diferentes formas de viver a religiosidade. Assim, em uma seção dedicada à devoção e à fé, o museu da Fundação Joaquim Nabuco expõe ao visitante diferentes nordestes, caracterizados por maneiras particulares de lidar com o sagrado. Esse é o caso das religiões constituídas a partir da herança africana, por exemplo. As referências aos orixás, a representação de suas cores rituais e a alusão às ornamentações simbólicas remetem o visitante do museu ao mundo sagrado dos terreiros. Por seu turno, oratórios, crucifixos e ex-votos são alguns dos elementos da rica cultura material produzida a partir da forte devoção de muitos nordestinos e nordestinas aos santos e santas oficiais e populares, bem como às suas promessas de milagres. À entrada do museu, as imagens de Dona Juventina – entidade espiritual reverenciada pelos integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife – e do santo católico São Mateus reforçam a ideia de um nordeste plural no campo religioso.

Outra abordagem do Museu do Homem do Nordeste recai sobre o sertão e as representações do sertanejo. A *Missa do vaqueiro*, evento religioso e tradicional na cultura popular do sertão pernambucano, é ilustrada na exposição do museu por meio de um ensaio fotográfico que

envolve denúncia e fé. Nele, vaqueiros de diferentes estados do Norte e do Nordeste são retratados durante a confraternização em memória do sertanejo Raimundo Jacó, assassinado no município de Serrita, em Pernambuco. Gênero literário popular originado em relatos orais e depois impresso, a literatura de cordel também é apresentada ao público como representativa da cultura do homem do sertão. Diversos folhetos estão expostos junto de uma máquina tipográfica, usada para imprimir xilogravura e cordel. Artigos em couro da indumentária do vaqueiro nordestino complementam esse cenário, ao lado de outros objetos, como carro de boi e marcas de ferrar gado.

Além do acesso ao circuito expositivo, o Museu do Homem do Nordeste oferece ao público diversas ações educativo-culturais. Entendendo-se como um instrumento de inclusão sociocultural, o museu realiza no seu espaço multidisciplinar ações educativas sistemáticas de educação não formal. Para isso, adota como pressuposto teórico a museologia do sujeito, vinculando suas práticas educativas também ao paradigma da museologia social. Dessa maneira, procura atuar em sintonia com o público, considerado aqui como agente essencial no processo de interação com o patrimônio cultural. Além disso, o museu concentra esforços para protagonizar a interlocução com o não público, de modo a criar novos dispositivos que transformem a instituição de fato em agência social.

O sertão e as representações do sertanejo estão presentes em uma das seções da exposição do Museu do Homem do Nordeste. Na imagem, ensaio fotográfico ilustrando a Missa do vaqueiro, tradicional evento religioso da cultura popular do sertão pernambucano.

Entre as ações educativo-culturais realizadas está a *Uma Noite no Museu*, que consiste na abertura da instituição uma noite a cada mês, em especial para a visita mediada de alunos do programa de Educação de Jovens e Adultos – EJA –, a fim de que conheçam o MHNE. Já o *Encontro Museu Educador* surge como um momento propício para o debate e a troca de ideias entre os profissionais da área da educação e dos museus, abordando temas como educação não formal e escola, arte e educação, museus e atividades extraclasse, entre outros. Por sua vez, o *Curta o Circuito da Fundação* possibilita a visita de alunos aos espaços expositivos da Fundação Joaquim Nabuco, dentre eles o Museu do Homem do Nordeste. E, por fim, o programa *Jovem Artesão*. Realizado pelo MNHE e pelo Movimento Pró-Criança, essa iniciativa envolve jovens de 15 a 21 anos de idade, matriculados na rede pública de ensino, e tem como

finalidade promover a formação profissional continuada de jovens de baixa renda, no segmento do artesanato, de modo a fazer da produção cultural uma alternativa de atividade econômica geradora de renda. Os artigos produzidos no programa são comercializados no Espaço Janete Costa, a lojinha do museu.

Desafios e perspectivas do Museu do Homem do Nordeste.

Ao ingressar no século XXI, o Museu do Homem do Nordeste se depara com importantes desafios. A perspectiva freyreana de propor uma síntese regional de caráter totalizante é um deles. Afinal, como representar uma região tão diversificada em uma exposição? Como representar o Nordeste sem incorrer no equívoco de excluir aspectos significativos para a compreensão do próprio Nordeste? Essas questões parecem ser inerentes aos museus que ensaiam grandes ou pequenas sínteses. Até mesmo a própria ideia de "Museu do Homem", que procura sublinhar a unidade da espécie humana em suas realizações particulares, encontra as suas fragilidades.

Nesse cenário, a postura adotada pelo Museu do Homem do Nordeste se caracteriza por negar a noção de uma identidade fechada, reconhecendo que a representação do "homem do nordeste", e inclusive de tal região, nunca estará pronta e acabada. Como informa a coordenadora do museu, Ciema Mello, "Nordeste é processo e processo não tem desfecho". De fato, o museu vê o Nordeste em sua multiplicidade e complexidade, admitindo que a emergência de "novos Nordestes" não só inaugura um novo ciclo identitário nesse debate, como também problematiza o próprio discurso regionalista. Por isso, assumindo o seu caráter etnográfico, o museu se compromete com a ideia de reabilitar a alteridade, de modo a estabelecer com o "outro" uma relação de simetria.

Ao trabalhar com a concepção de um Nordeste plural, pulsante e transformador, o museu lança uma série de questionamentos a si mesmo. Nesse sentido, um dos desafios que enfrenta é o de repensar o seu circuito expositivo atual, de modo a ampliá-lo e não fazer dele um perpetuador de estereótipos presentes e fixados no imaginário sobre o homem nordestino,

"(...) a postura adotada pelo Museu do Museu do Homem do Nordeste se caracteriza por negar a noção de uma identidade fechada, reconhecendo que a representação do "homem do nordeste", e inclusive de tal região, nunca estará pronta e acabada."

Foto: André Amud Botelho

Bonde e jangada presentes no jardim do Museu do Homem do Nordeste. Com trinta e seis lugares, o bonde é um modelo antigo e aberto. Feita de madeira policromada, a pequena embarcação já foi usada em viagem do Ceará ao Rio de Janeiro.

como o de ser sertanejo, rude, pobre e ignorante. Além disso, o museu procura dialogar com a sociedade desenvolvendo atividades diversas e não apenas se restringindo aos limites da função expositiva. Para alcançar esse objetivo, realiza ações como seminários avançados em museologia social e atividades que permitem a interlocução com outros profissionais – fotógrafos, por exemplo – a fim de que possam auxiliar o museu na tarefa de prospectar o Nordeste e aproximar o Nordeste narrado na sua exposição do Nordeste vivido que se vê nas ruas.

Por tudo isso, conhecer o Museu do Homem do Nordeste é conhecer um museu que admite a singularidade e a individualidade dos milhões de homens e mulheres que nasceram entre o sul da Bahia e o norte do Maranhão, aos quais se atribui o adjetivo homogeneizador de "nordestinos". É reconhecer que nada impede que sejam, simultaneamente, nordestinos, brasileiros e globais. Por que não *Homo globatus*? É compreender que podem existir maneiras diversas de se conceber o Nordeste e suas populações, de modo a não ficar restrito ao prisma da cana de açúcar, do viramundo, da seca, do fanatismo, do banditismo, do beato, do cangaceiro, do retirante e do sertanejo. É entender que o Nordeste do forró, do gibão de couro, do cuscuz, do santo padroeiro e da fitinha do Senhor do Bonfim é também o Nordeste da *rave*, da jaqueta dos *Hell Angels*, do sushi, da arte contemporânea, do empreendedorismo, do *ipod* e do *tablet*. Enfim, é perceber que existem *Nordestes* onde antes se via apenas um Nordeste. Assim, ao passar por Recife, não deixe de visitar

esse museu, um lugar onde o respeito à alteridade norteia visões sobre o passado, ações no presente e perspectivas para o futuro.■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Regina. “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio.” In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2a ed., 2009, p. 34-48.

BRAYNER, Vânia. “O Museu do Homem do Nordeste”. In: Comunicação & Educação – Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA – USP. São Paulo, USP, vol. 14, no 2, 2009. Acesso em 17 de abril de 2013.

¬——. “Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste”. In: BARRIO, Angel Espina, MOTTA, Antonio e GOMES, Mario Helio. Inovação cultural, patrimônio e educação. Salamanca, Universidade de Salamanca / Recife, Universidade Federal de Pernanbuco, 2008, p. 313-327.

CHAGAS, Mario. “Gilberto Freyre: museu, tradição e região”. In: A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/ IBRAM, 2009.

FREYRE, Fernando de Mello. “Apresentação”. In: O Museu do Homem do Nordeste. São Paulo: Banco Safra, 2000, p. 5-6.

FREYRE, Gilberto. “Que é museu do homem? Um exemplo: o Museu do Homem do Nordeste brasileiro”. In: O Museu do Homem do Nordeste. São Paulo: Banco Safra, 2000, p. 12-21.

GASPAR, Lúcia. Aécio de Oliveira. (Pesquisa Escolar Online). Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: Acesso em: 11 out. 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano de. “O Museu do Homem do Nordeste”. In: O Museu do Homem do Nordeste. São Paulo: Banco Safra, 2000, p. 7-11.

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Manifesto Alter-Regionalista. Recife, 2011.

“Vamos pensar a **educação patrimonial** a partir do **sujeito** e não a partir do monumento”

ENTREVISTA COM RENATO ATHIAS E CIEMA DE MELLO

Renato Monteiro Athias e Ciema Silva de Mello, Coordenador Geral de Museus da Fundação Joaquim Nabuco e Coordenadora do Museu do Homem do Nordeste, respectivamente. Em agosto de 2013, eles concederam entrevista à revista Musas.

Foto: André Amud Botelho

Como representar o Nordeste real, vivo, múltiplo e contemporâneo na exposição de um museu? Em uma narrativa museológica sobre o Nordeste, como escapar dos estereótipos comumente atribuídos aos nordestinos? É possível fazer de uma instituição museal uma ferramenta de conhecimento e questionamento da realidade?

Para responder a essas e a outras perguntas, *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia* conversou com dois profissionais que hoje estão à frente das ações do Museu do Homem do Nordeste - MHNE. Um é o professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e coordenador geral de Museus da Fundação Joaquim Nabuco, o antropólogo Renato Monteiro Athias. A outra é a antropóloga e coordenadora do Museu do Homem do Nordeste, Ciema Silva de Mello. Em uma entrevista que aconteceu na Fundação Joaquim Nabuco, onde se localiza o museu, eles comentaram sobre suas trajetórias pessoais e profissionais, resgataram um pouco da história dessa instituição museal, relembraram personagens importantes associados ao Museu do Homem do Nordeste, como Gilberto Freyre e Aécio de Oliveira, e analisaram os desafios que o MHNE enfrenta na contemporaneidade.

O antropólogo André Botelho e o historiador Vitor Rogério Oliveira Rocha, ambos da equipe editorial de *Musas*, conduziram a entrevista.

Vitor Rogério (VR): **A gente começa a nossa entrevista pedindo aos entrevistados que falem um pouco da sua trajetória pessoal. Sendo assim, nós perguntamos: qual a trajetória profissional de vocês? Como se deu a aproximação de cada um de vocês com a Fundação Joaquim Nabuco e com o Museu do Homem do Nordeste?**

Renato Athias (RA): Eu sou antropólogo, antes de tudo eu sou antropólogo. Trabalho com populações indígenas, tanto de Pernambuco como da Amazônia. Com relação à trajetória com os museus, eu comecei aqui em Pernambuco, em 2003, a trabalhar com uma coleção, que é a coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira, e, a partir daí, eu fui trabalhando com essa coleção e criamos uma rede de museus indígenas, trabalhando

aqui, em Pernambuco. Depois, começamos a fazer parte de uma outra rede de museus indígenas no Ceará. No Museu do Estado de Pernambuco eu organizei três exposições e a mais recente exposição, que foi realizada no ano passado, foram fotografias da coleção Carlos Estevão de Oliveira. Nós organizamos, simultaneamente, três exposições fotográficas em três lugares diferentes, com a perspectiva de uma curadoria compartilhada com os próprios índios que são retratados nessas fotografias: uma no Rio Negro, no Amazonas; outra com os índios *ramkoka*mekrá, em Barra do Corda, no Maranhão; e uma outra em Pernambuco, entre os fulniô. Se você for na aldeia *ramkokamekrá* você vai encontrar essa exposição de fotografias, uma coleção com as fotografias que foram feitas em 1935 por Curt Nimuendaju, e que estão aqui nesse acervo, e que hoje estão lá também e que foram vistas por esses índios. Mesmo que elas tenham sido fotografadas em 1935, entre 1929 e 1935, foram vistas em 2012. Por aí vocês imaginam a comoção das pessoas em identificar os parentes antigos ou já falecidos; foi uma coisa interessante. No caso fulniô foi a mesma coisa. No caso do Rio Negro, essas fotografias faziam parte de um outro acervo, um acervo grande, relacionado à população. Essa pesquisa em museus tem uma trajetória de uns dez a quinze anos, relacionado não só com coleções etnográficas, mas também com a produção de material museológico. No caso da Espanha, eu tenho um trabalho com a coleção etnográfica Iglesias [Coleção Etnográfica Francisco Iglesias Brage] que faz parte dos povos indígenas do Rio Negro. Então eu trabalhei no Museu Nacional de Antropologia em Madrid, de outubro de 2009 a março 2010, nessa coleção, em que eu identifiquei 588 objetos que estão nesse museu, mas que são dos povos indígenas do alto Rio Negro. É nessa direção que a gente tem trabalhado, basicamente como antropólogo, com coleções etnográficas aqui no Brasil e fora do Brasil.

"Então, esse é um museu único na história da museologia brasileira; ele surge como um museu de etnografia, (...) ele é um museu onde a alteridade, quer dizer, a ideia do outro, já vem incorporada no nós. A alteridade hoje faz parte do nós".

Ciema de Mello (CM): Eu sou carioca e acabei vindo para Pernambuco; eu sou uma cria de Pernambuco. Eu sou antropóloga pela Universidade Federal de Pernambuco. Sou da primeira turma do mestrado, da segunda do doutorado. O que eu sei eu aprendi aqui. Eu cheguei aqui na Fundação Joaquim Nabuco na década de 1980, eu peguei o Gilberto Freyre vivo,

peguei também o Aécio de Oliveira vivo. O Aécio de Oliveira foi o primeiro museólogo do estado de Pernambuco, ele morreu no ano passado. É uma pessoa que nos últimos tempos foi muito injustamente esquecida. No seu ofício, o Aécio realmente se distinguiu. Ele foi um grande museólogo na época dele, além da sua área de competência. Eu vou falar de mim, um pouco da história do museu, o que eu vi aqui quando eu cheguei. A Fundação Joaquim Nabuco era uma instituição muito particular... Quando eu sai daqui, depois eu contava isso para as pessoas e o povo achava que eu estava mentindo. Por exemplo, o Fernando Henrique Cardoso era uma pessoa que cansei de ver aqui comendo biscoito de polvilho, a gente nem ligava, ele era tão comum. O Evaldo Cabral de Melo era funcionário da casa, o José Antônio Gonçalves era funcionário da casa. O Gilberto Freyre ficava sentado ali no pátio todo dia, ele gostava de fuxico... O Luiz Costa... era esse tipo de pessoa que frequentava a Fundação. Desde que o Gilberto Freyre voltou, ele queria fazer um museu. Ele passou anos tentando fazer um museu, até que ele conseguiu. Esse museu é resultado da fusão de três museus: o Museu do Açúcar, que foi feito pelo Aloísio Magalhães, o Museu de Antropologia e o Museu de Arte Popular. Finalmente ele conseguiu fazer esse museu e, na época, ele tinha um braço direito, um lugar-tenente, que era o Aécio de Oliveira. Vocês sabem perfeitamente que transformar ideia em narrativa museológica não é uma coisa automática, e o Aécio de Oliveira sabia fazer isso. E na época não tinha IBRAM, não tinha os recursos que a gente tem hoje. A Fundação tinha uma verba muito pequenininha, mas o Aécio literalmente tirava água de pedra. Esse museu aqui teve uma sorte: ele foi criado pelo Gilberto Freyre não como o museu *do outro*, ele já foi criado como o museu *do nós*. É um museu que tem um acervo de 15 mil peças. Intencionalmente, nós não temos obras-primas. É um museu do cotidiano, porque o Gilberto Freyre, que era um cara vaidosíssimo, mas um narciso superiormente inteligente, reconhecia que tinha gente mais inteligente no mundo do que ele, que era o Franz Boas. Esse é um museu culturalista. Aqui não tem osso, aqui a gente nunca exportou cérebro de índio para saber, para provar que estava em uma escala inferior de evolução, ele não queria fazer isso. Quando eles estavam montando o museu, alguém deu uns crânios. Aí apareceram

Foto: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco

O museólogo Aécio de Oliveira foi o primeiro diretor do Museu do Homem do Nordeste, ocupando o cargo entre 1979 e 1986. Foi ele quem traduziu as ideias freyreanas a respeito da constituição de um museu de homem regional.

Foto: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco

Já em 1924, Gilberto Freyre defendia a criação de museus que reunissem valores "da cultura e do ethos de gentes brasileiramente regionais". Esse ideal se concretizou alguns anos depois, com a fundação do Museu do Homem do Nordeste.

esses crânios e o Gilberto Freyre disse "não vou botar crânio no museu, porque eu não estou fazendo um museu para provar que nordestino tem a cabeça chata". Então, os crânios não foram registrados. Então, esse é um museu único na história da museologia brasileira; ele surge como um museu de etnografia, ele não tem nada a ver com evolucionismo, ele é um museu onde a alteridade, quer dizer, a ideia do outro, já vem incorporada no nós. A alteridade hoje faz parte do nós.

André Botelho (AB): Atentos a isso, a gente vê que uma das peculiaridades do museu é fazer parte de uma fundação como a Joaquim Nabuco. Quais são, hoje, as principais atividades desempenhadas pela Fundação Joaquim Nabuco?

CM: A Fundação Joaquim Nabuco continua existindo para produzir conhecimento conversível em bem estar social para os brasileiros que vivem entre o sul da Bahia e o norte do Maranhão. A proposta da Fundação Joaquim Nabuco não mudou até hoje. É uma ciência social povoada, quer dizer, a gente tem uma certa dificuldade para lidar com paradigmas científicos excessivamente abstratos, porque a gente lida com o homem real, porque abstração não faz canoa, abstração não faz cocar, abstração não borda. Então esse museu tem essa noção muito viva, a gente manteve isso. Nós somos um museu culturalista, a gente tem um imenso orgulho disso. Nós somos um museu de etnografia, nós somos etnográficos, mas não somos bandidos. A gente lida com a memória dos outros, que é a nossa, com um enorme respeito, mais do que isso, com delicadeza. E desde que o Estatuto de Museus foi sancionado, em 2009, a gente realmente leva ele a sério. Como é que a gente transforma um espaço museológico em agência social? Você sabe que ele não vem com um manual de instruções; então, a gente está tentando fazer isso. Como é que a gente faz isso? Então esse é um museu de etnografia. Eu sou suspeita. Eu estou nele há muito tempo. Passei uns 20 anos ausente, voltei para o museu há cerca de 5 anos, mas eu acho que esse é um museu único, ele é um museu de etnografia, que já nasceu sob a inspiração culturalista, ele é boasiano. Quer dizer, cada um de nós é produto de sua cultura, não tem nada a ver com raça. Hominização é uma coisa, é um processo biológico,

humanização é outra completamente diferente. Cada um é produto do seu meio cultural e esse é um museu que defende isso.

VR: Pensando na relação do museu com a Fundação Joaquim Nabuco, como o Museu do Homem do Nordeste está inserido na estrutura organizacional da Fundação?

RA: Houve uma mudança recentemente, em 2012, e o museu ficou dentro de uma diretoria, que é chamada MECA — Memória, Educação, Cultura e Arte. Antes havia duas diretorias, uma era a diretoria de documentação, era onde estava o museu antes, e, agora, o museu se juntou à cultura, arte e educação.

"Nós somos um museu culturalista, a gente tem um imenso orgulho disso. Nós somos um museu de etnografia, nós somos etnográficos, mas não somos bandidos".

AB: Entretanto, o expediente da exposição de longa duração atual ainda faz referência à estrutura anterior.

RA: Foi feita na gestão anterior.

CM: Com certeza, não estou falando em causa própria, mas eu acho que poucas instituições fazem isso. A gente se deu conta de que estamos em um museu de antropologia, então você não pode usar a Antropologia para fortalecer estereótipos, e a nossa exposição, essa que está aí, essa em vigor, ela é uma exposição que mostra aquele Nordeste do estereótipo. Quer dizer, ela vai mostrar o cangaceiro, mostra o beato, ela mostra o folião.

AB: O sertanejo...

CM: Ela mostra o folião. Agora ela não mostra o Nordeste como inteligência brasileira. Esse museu não mostra isso. Ele tem dois intelectuais lá dentro: o Gilberto Freyre e o Joaquim Nabuco. E os outros? Outros monumentais: estou falando de Tobias Barreto, de Sílvio Romero, não vou nem falar de poesia. Então o museu não mostrou isso. Quer dizer, é aquele Nordeste que reaparece na festa junina de pessoas dizendo "nóis vai". As pessoas aqui sabem flexionar verbos! Então você imagina um museu de antropologia que consolida a imagem do primo pobre da nacionalidade brasileira.

AB: O que nos chama a atenção é que essa exposição surge com o esforço de abordar ou de chegar próximo à diversidade nordestina. Uma das nossas questões é sobre como se deu esse processo de construção da exposição de longa duração aí presente.

RA: Agora o recorte é completamente histórico, cronológico-histórico.

CM: A gente tem tido muita coragem. Há cinco anos já que a gente faz o que a gente chama de paramuseologia. A função expositiva não é a coisa mais importante no museu, de forma alguma, deixou de ser já há muitos anos. Então o que a gente faz na área da paramuseologia – e eu acho que a gente tem tido muito êxito – é promover seminários avançados em museologia social; a gente abre o auditório do museu e diz para todo mundo, assim, sem nenhuma vergonha, "gente, a gente 'deu um furo', não foi de propósito, a gente está realmente disposto a corrigir, só que sozinho a gente não vai conseguir fazer isso, então a gente está pedindo ajuda, a gente está querendo socializar, com quem sabe mais do que nós, essa solução. Será que vocês podem ajudar?" — e isso tem funcionado.

VR: Aproveitando esse tema, sabemos que houve uma exposição temporária no museu, denominada "E agora?", entre dezembro de 2012 e junho de 2013. Pensando nisso, eu pergunto o seguinte: qual foi o objetivo dessa exposição? De que maneira ela apresenta uma perspectiva de futuro para o museu?

CM: O "E agora?" foi isso: quando a gente viu mesmo que estava em uma "sinuca de bico" surgiu a questão: "Eita, e agora, a gente faz o quê?". Aí, a gente começou a procurar interlocução. Então a "E agora?" é a síntese dessa procura. Era uma exposição em termos expográficos muito modesta, mas nem pelo fato de ser modesta ela deixou de ser muitíssimo interessante. No fundo, ela era isso, e tinha uma porção de palavras de ordem que eram o nosso programa, as frases nas quais nós acreditamos, o que move a nossa Divisão de Museologia. Vou dar exemplos de frases, nossos mantras: "o objeto é o prolongamento do sujeito por outros meios"; "nós fazemos museologia do sujeito, não fazemos museologia do objeto", frase do Boaventura de Souza Santos; "museu: lugar seguro para ideias

inseguras", que é do Steve Weil, do Museu do Índio Norte-Americano, de Washington. A gente adora essa frase. Depois a gente pegou uma frase do Ortega y Gasset: "o homem é ele e a sua circunstância", o museu também, mudou a circunstância o museu muda. O museu é uma instituição social, histórica, ele muda com a história, não existe esse museu eterno, permanente; o ser museal existe, quer dizer, a gente tem que tirar a antologia e colocar a História. Então, era isso, quando você entrava, sabe esses espelhinhos que você compra em loja de R$1,99? Tinha um monte de espelhinhos pendurados. Por quê? Porque com o espelho é que você vê – vamos mostrar a rua, as pessoas que usam piercing, que usam tatuagem.

AB: O urbano... nós sentimos muita falta da dimensão urbana do Nordeste na exposição.

CM: O urbano quer dizer que esses nordestes, que são dissidentes do Nordeste, da ficção dominante da região... o Nordeste tem gay, o Nordeste tem funk, o Nordeste não dança só forró.

AB: Vocês levantaram essa discussão, que parece ser candente atualmente dentro do museu, e eu me lembrei de uma discussão que o Benoit de L'Estoile coloca do gosto pelo outro.

CM: Ele esteve aqui.

AB: Ah, que ótimo! Ele fala daquele processo de encerramento ou diminuição de importância do Museé du Trocadéro, depois, do Mussé de l´Homme, até chegar ao Quai Branly. E depois ele já faz a crítica ao Quai Branly. A gente conversava se o desafio do Museu do Homem do Nordeste era grande, mas com perspectivas à frente, ou se grande o bastante para refletir sobre si próprio, como o Museé de l'Homme fez um dia ou como o Mussé du Trocadéro. Existe esse tipo de discussão entre vocês? Ou a reforma estrutural, a refundação de uma exposição de longa duração e as ações de paramuseologia que você cita já dão conta desse convite à complexidade que a região faz ao museu?[1]

CM: Olha, a gente é muito otimista, e a gente sabe que é muito difícil você

1. Para mais informações sobre o debate, ver L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007; PRICE, Sally. *Paris primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly.* Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007; DESVALLÉES, André. *Quai Branly: un miroir aux alouettes? À propos d'ethnographie et d'« arts premiers»*. Paris: L'Harmattan, 2007; BRULON SOARES, Bruno César. *Máscaras guardadas: musealização e descolonização.* (Tese de Doutourado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense). Niterói: PPGA/ UFF, 2012.

"A gente é contra instrumentalizar a tradição, por que a quem convém? A quem beneficia você, por exemplo, dizer 'ah, que maravilha o cavalo marinho'? Para quem? Para quem dança ou para quem assiste? Esse tipo de pergunta tem que ser feita, e hoje em dia isso é muito claro dentro da Museologia: a postura ética".

romper a inércia. E também tem uma coisa que é muito engraçada: tem muita gente, até aqui, dentro da fundação, que não vê com bons olhos essas mudanças. As pessoas pensam que a gente é iconoclasta, que a gente vai pegar o cavalo de lança e vai queimar ele aqui. Não é nada disso, não é isso. Agora, nós da museologia, nós temos uma postura muito clara. Nós não estamos inventando a roda, as nossas posturas são muito refletidas. A gente para chegar a elas dá uma estudada na coisa, nós não somos improvisadores, nós não improvisamos. É a coisa que o Boaventura de Souza Santos coloca com muita nitidez: o perigo de você instrumentalizar a tradição. A gente é contra instrumentalizar a tradição, por que a quem convém? A quem beneficia você, por exemplo, dizer "ah, que maravilha o cavalo marinho"? Para quem? Para quem dança ou para quem assiste? Esse tipo de pergunta tem que ser feita, e, hoje em dia, isso é muito claro dentro da Museologia: a postura ética. Dizer que museu é uma coisa, isso acabou, isso não existe mais, de forma alguma. Então, se é para ser agência social não podemos manter uma postura de neutralidade em relação à questão ética. Aí eu, por exemplo, vou citar o Bernard Deloche.[2] Claro, é isso, eu vou assistir com indiferença a certas coisas? Não, não vou, é preciso que o museu se posicione. Então a nossa ideia é: ninguém vai fazer revolução dentro do museu, ninguém aqui é doido, ninguém aqui é ingênuo, não nos cabe fazer revolução. Mas talvez seja possível que o museu se torne um espaço onde se mostra a mudança. Então, em lugar de mostrar verdades, inclusive expiradas — estão completamente expiradas —, vamos mostrar a dúvida, as incertezas, os equívocos, o que o museu não sabe. A gente fica se divertindo lá em cima, inclusive com a Fernanda [Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira], que é a chefe da Museologia: "Fernanda, a próxima exposição de tempo prolongado vai ter mais vazio do que cheio, é ou não é?" Para mostrar o que a gente não sabe, "olha, isso nós não sabemos". Nordeste é processo e processo não tem desfecho. Então tem que botar lá uma coisa de interrogação: "não sabemos". Não somos oraculares, aqui não tem pai de santo, não é o nosso caso, nós não somos cartomantes. Então esse museu aqui não é oracular, nós fazemos Antropologia, uma ciência que hoje em dia tem credibilidade, porque ela sempre foi modesta, nunca se meteu a adivinhar o final do mundo, como

2. Professor Titular de Filosofia da Arte da Universidade de Lyon, Membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), Perito do Tribunal de Apelação de Lyon (artes decorativas), dirige o DESS (grau avançado especializado) "Museologia e novas mídias" e participa desde 1990 do LAMPAS (Laboratório de Análise Morfológica de Produções Artísticas Através da Estatística). É autor de *Le Musee Virtuel e Mythologie du musée: de l'uchronie à l'utopie*, entre outras obras.

outras. Então essa é a nossa proposta, e a gente acha ela muito legal.

VR: Qual a percepção da equipe do museu acerca da receptividade do público em relação à exposição de longa duração?

RA: Foi feita já uma pesquisa bastante grande, a Ciema coordenou esse trabalho, várias pessoas foram...

CM: O professor Renato [Athias] esteve aqui... Quanto tempo, não é professor? Ah, uns cinco anos já. O professor Renato veio aqui, ele ainda não era o coordenador geral de museus, ele veio aqui para ver a exposição; a gente fazia isso, chamava o povo para criticar mesmo.

RA: Existe uma documentação feita de pessoas que vieram...

AB: Vocês têm um memorial?

RA: Tem um acervo bastante grande, o próprio Benoit, que você citou, também...

AB: Então são guardadas essas impressões, mas e quanto a essa exposição atual...

RA: Recentemente, esteve aqui a diretora do Museu Quai Branly, Anne-Christine Taylor; também fez uma visita, falou das suas impressões.

CM: E a gente teve esse cuidado, não trouxe pessoas só para dizer "está bem", a gente trouxe Benoit De L'Estoile, Anne Christine Taylor; Pierre Jordan esteve aqui; Cristina Bruno esteve aqui; professora Teresa Scheiner esteve aqui; Mário Chagas esteve aqui.

AB: Na previsão de vocês, que processo se dará para a fundação de uma outra exposição no museu? Há um desligamento da atual exposição de longa duração? A gente se refere a isso porque logo ali, na entrada do museu, a gente vê que tem um projetor desligado, depois tem uma outra tela desligada. A gente ficou com a impressão de que o museu "está desligando" a exposição de longa duração atual, é fato?

"Nós não estamos inventando a roda, as nossas posturas são muito refletidas. A gente para chegar a elas meio que dá uma estudada na coisa, nós não somos improvisadores, nós não improvisamos."

“Que nordestes são esses? (...) São nordestes que têm uma outra visão da região, são nordestes absolutamente contemporâneos, eles vivem no terceiro milênio, eles não vivem no século XIX. Eles querem ser prósperos, eles têm uma outra visão do Brasil, e eles são rápidos, eles vivem um tempo da história absolutamente surpreendente.”

RA: De uma certa forma sim, mas no caso do projetor, é a máquina burocrática. É mais difícil achar um projetor com aquela possibilidade entre a projeção e o espaço para projetar. Posso mostrar para você o projetor; ele foi até ligado recentemente porque o ministro esteve aqui e novamente deu a mesma pane. Nós estamos atrás de um projetor que possa se adequar àquele projeto de iluminação que foi feito e que precisa ser refeito em algumas partes. Mas existe, sim, essa questão. A nossa diretora, que é a Silvana Meireles, já disse que o museu não vai fechar para abrir a outra exposição. Então, o que vai acontecer é uma reorganização, porque a outra exposição vai entrar em cima, no primeiro andar.

CM: Mas tem uma coisa que, é claro, é até simbólica — desligar o nosso museu dessa imagem negativa do Nordeste e ligá-lo a um outro Nordeste. A gente fez uma pesquisa que merece ser mencionada: “Nordestes emergentes”, que começou na Museologia e acabou virando prioridade da Fundação Joaquim Nabuco. Que nordestes são esses? Eles surgem espontaneamente na região, eles não são promovidos por políticas públicas e eles se caracterizam porque se opõem exatamente a esse Nordeste do estereótipo. São nordestes que têm uma outra visão da região, são nordestes absolutamente contemporâneos, eles vivem no terceiro milênio, eles não vivem no século XIX. Eles querem ser prósperos, eles têm uma outra visão do Brasil, e eles são rápidos, eles vivem um tempo da história absolutamente surpreendente. Aí, a gente conseguiu fazer a pesquisa — foram dez estações, nos nove estados da região. A gente não tem mais tempo para passar, como se passava antigamente, três anos no campo, não dava; então, a gente substituiu o tempo por imagem. E foi assim, cada estação era um pesquisador, aí tinha tudo: tinha historiador, tinha antropólogo, tinha economista, psicólogo social e um fotógrafo. Mas não era qualquer fotógrafo. Quem coordenou a pesquisa foi o professor Milton Guran, o cara é “o” fotógrafo e “o” antropólogo. Ele foi nosso consultor da pesquisa e falou: “a gente montou um time de paraquedista, porque onde os caras caem eles caem em pé”. André Dusek, João Castilho, que é premiado, Tiago Santana, Fernanda Chemale, Paula Sampaio; era esse tipo de gente que foi fotografar. Iatã Cannabrava...

Eram dez fotógrafos e dez pesquisadores. Cada estação dessa trouxe um cenário desse nordeste emergente. O museu sabia que tinha mudança no ar, a gente precisava de fatos e, então, o museu contratou "fornecedores de fatos"; e a gente arranjou uns "fornecedores" maravilhosos.

AB: De que maneira a inserção na Fundação Joaquim Nabuco enriquece as atividades de preservação, divulgação, comunicação, pesquisa e educação do Museu do Homem do Nordeste?

CM: Essa pesquisa, por exemplo, se tornou a pesquisa prioritária da instituição. Uma pesquisa que surgiu aqui na divisão de Museologia. O presidente fez uma reunião com todos os pesquisadores da casa, que tem 54 pesquisadores sêniores.

AB: O museu tem essa peculiaridade que o enriquece, não é?

CM: A gente procura estabelecer parcerias intra e interinstitucional, não é autorreferente. Eu acho que a gente tem dado uma contribuição bem legal para a instituição.

RA: Eu acho que essa contribuição está presente. Agora, a gente tem, como a Ciema falou em alguns momentos, resistência em compreender essas possibilidades de multidisciplinaridade ou interdisciplinaridade, porque ainda se considera como se isso não fosse uma pesquisa acadêmica. Nós temos, por outro lado, colegas nossos que têm dificuldade de compreender isso, no entanto, é latente; eu acho que aos poucos a gente vai conseguir.

CM: Outra experiência que eu acho que vale a pena vocês saberem. A gente fez uma coisa chamada "Museu múltiplo". Sabe a montanha não vai até Maomé, então Maomé vai até a montanha, sabe como é? Qual era a ideia? O museu, durante muito tempo, ficou muito isolado, ficou assim muito autorreferente, isso não é legal. E o museu é muito pouco visitado. Então, decidimos instalar um museu em zonas supostamente de exclusão. Aí, a primeira experiência da gente foi em um terreiro, no terreiro da nação ijexá. O museu foi para lá e a gente escolheu Itabuna, não escolhemos Salvador. Aí, o pessoal de Salvador perguntava "por

que foi Itabuna e não foi Salvador?" O museu está chegando... A gente fotografou toda a exposição, porque não dava para levar acervo. Fotografamos tudo e levamos isso em uma caminhonete. Quando a gente chegou na porta do terreiro, estava todo mundo de branco recebendo a gente; nos receberam com uma chuva de arroz. Montaram a exposição. Era um museu que estava sendo inaugurado. Esse museu é federal, do MEC [sigla do antigo Ministério da Educação], teve hino nacional, hino da Bahia, hino de Pernambuco. E a história desse homem [o dono do terreiro] é uma história inacreditável porque a mãe dele era escrava, a bisavó dele era escrava, e o pai dele, era dono de fazenda de cacau. Era exatamente metade-metade. E o lugar onde funciona o terreiro era exatamente a fazenda de onde a mãe dele foi expulsa. E hoje é o terreiro, ele contou a história. O Museu do Homem do Nordeste funcionou nesse lugar três meses. Ele marcou visitas, tinha programa educativo, tinha tudo. A segunda experiência desse tipo que fizemos foi no presídio feminino Bom Pastor, em Pernambuco, onde nós testemunhamos a única cena patriótica na qual eu acreditei na minha vida. No dia da inauguração do museu não dava para soltar todas as presas, eram mais de 600. Eles permitiram no pátio 250, as outras ficaram nas celas. E o pátio fica no meio, então ia ter hino e eu falei "gente, hino para esse povo que não pode votar, como que vai ser isso?". Todo mundo de terno, bandeira à beça. "Como que vai ser esse negócio?", eu estava tensa, o museu todo colado nas paredes, flores, era um negócio. Algumas presas sentadas, aquelas que estavam com filho. Na hora em que tocou o hino, não só todo mundo cantou, como todo mundo ficou em pé com a mão para trás. E as pessoas que estavam atrás das grades cantaram também... foi uma coisa. A gente tem isso registrado, a gente tem isso em filme...

VR: Poxa, vocês têm um material riquíssimo.

CM: A gente tem isso em filme. Então, eu não sei se a gente está no caminho certo, mas nós estamos tentando, isso é verdade.

VR: Tem uma pergunta que vai nesse sentido. Como o Museu do Homem do Nordeste se relaciona com os demais museus de Recife e

do Nordeste e, mais especificamente, com os museus etnográficos e históricos?

CM: Bem, eu acho essa pergunta difícil. Olha, a gente se relaciona bem com os museus daqui, não há muitos museus em Recife. Museu etnográfico, acho que aqui em Recife só tem o da gente. A gente tem relações das mais cordiais com todos, não há nada que a gente faça...

RA: O Fórum de Museus nasceu aqui.

CM: ...que a gente não convide, tudo a gente convida. Mas tem uma coisa: a "bola da vez" são os Brennand,[3] essa que é a verdade, eles são os "donos do pedaço". O que eu queria, muito, é que a gente tivesse um pouco do público que eles têm. A gente está tentando acertar para ter o que eles têm, e a gente vai ter, é uma questão de insistência, perseverança. Por outro lado, tem um projeto aí que está no comecinho, que eu também acho "bola da vez", que se chama "Laboratórios Museológicos". O que são os laboratórios museológicos? Deixa eu explicar rapidinho: eles fazem parte de uma coisa que nós chamamos de campos museológicos. Por que campos? Vocês imaginem um centro de Ciências Humanas todo dedicado à Museologia. Cada laboratório desse é como se fosse dedicado a uma determinada área. Ou seja, um andar da História, um da Antropologia, um da Comunicação. Porque ele está vinculado a uma área da Museologia muito ligada a uma determinada ciência social. Então, por exemplo, o laboratório de patrimônio está ligado à História, o de expografia está

3. Referência ao Instituto Ricardo Brennand e à Oficina Brennand, duas importantes instituições culturais localizadas em Recife.

Foto: Everaldo Vilela

A Oficina Brannand é uma das principais atrações culturais da capital pernambucana. Na foto, o seu Templo Central, cuja cúpula guarda o Ovo Primordial, emblema da imortalidade.

muito ligado à Comunicação, não é?! O de mediação está muito ligado também à Comunicação. Então, uma coisa que as pessoas esquecem é que o pressuposto da pesquisa é a ignorância, concordam? Porque, se a gente soubesse, não pesquisava, porque ninguém é doido! Então, é laboratório por isso. Quais são as propostas desses laboratórios? A gente desenvolver aqui determinados modelos que serão aplicados em outros museus, sobretudo de etnografia. E como a gente é MEC e está desenvolvendo um produto, a gente tem a rede de distribuição. Distribuição são os museus universitários e depois, por exemplo, todas as escolas. A gente tem como distribuir nosso produto. Vou te dar um exemplo de produto. Ninguém precisa ser estilista da língua, mas todo mundo tem que saber escrever "a vovó viu a uva". Pede para o museólogo escrever o "a vovó viu a uva" em "expografês". É difícil, isso é muito difícil. A gente vai fazer uma cartilha museológica, uma cartilha simples, modesta, mas todo mundo que tiver essa cartilha vai escrever "a vovó viu a uva", isso é uma coisa útil, é um *produtinho* e a gente tem a rede de distribuição. Qual é nossa proposta, não é a museologia do sujeito? Você não obriga ninguém a gostar de nada mesmo, afeição não se obriga, nem ao monumento, entendeu? Nem da igreja do século XVI, XVII ou XVIII. É por isso que a educação patrimonial é complicada; o grande patrimônio da pessoa é a pessoa, o maior evento histórico da pessoa é o nascimento da pessoa, é assim que a gente pensa. Então, o laboratório de patrimônio vai ter essa proposta, é a educação patrimonial partindo do indivíduo. Então, a padaria, ou até o lugar onde se compra *crack*, é mais importante para ele do que o monumento. Vamos pensar a educação patrimonial a partir do sujeito e não a partir do monumento. Como ele vai fazer isso? Está começando agora, se você olhar o projeto, ele é pequeno, não é assim impressionante, mas o potencial que ele tem é enorme.

AB: Vocês possuem setores de educação, a gente sabe, mas e o de pesquisa, existe um setor de pesquisa organizado no museu? E de que maneira esses dois setores se relacionam com a Fundação Joaquim Nabuco?

CM: Tudo isso que eu estou falando aqui supõe um trabalho de pesquisa muito grande. A gente nem fala em ressignificação do objeto, a gente fala aqui em ressocializar o objeto. Quer dizer, é uma outra proposta. Para chegar a isso são quatro anos investindo em determinados autores e em literaturas muito recentes. E outra coisa, não é toda literatura que se adapta a nossa circunstância, temos que experimentar o sapato e ver se ele cabe no nosso pé. Então, eu acho que você tem que ter um departamento de pesquisa no museu. Tudo é pesquisa, porque sem ela fica tudo sem consistência. Então, eu acho que a pesquisa para nós ela é transversal.

AB: **São os setores todos.**

VR: Eu queria fazer uma pergunta em relação à gestão do museu. Vocês falaram dos desafios que o museu tem com a questão da exposição, com a questão do público e do contato com as outras instituições. Que outros desafios e dificuldades vocês encontram na gestão do museu?

RA: Eu acho que vocês têm, talvez, os mesmos desafios. Nós estamos dentro de um processo, dentro de uma máquina estrutural, pública, federal, centralizada, que implica diversos impedimentos. A gente tem essas dificuldades que são cotidianas, do dia a dia. Mas tem coisas que fazem parte, por exemplo, da lei nº 8.666.[4] Por exemplo, o projeto "Nordestes emergentes" foi licitado por preço. Para você ver, vamos licitar o projeto "Nordestes emergentes", que são fotógrafos. Contratar um fotógrafo por preço, você imagina como é que vêm as propostas, até chegar em uma empresa que pudesse expor. Então, essa é uma grande dificuldade. Eu não estou dizendo aqui "vamos mudar a lei nº 8.666 ou vamos criar [outra lei]", não sou nem eu que estou dizendo, outros gestores estão dizendo isso. Esse talvez seja o grande desafio. Você citou o projetor — como tentamos fazer ano passado — o orçamento veio acima, não se podia fazer porque acima de R$ 8.000,00 você tem que fazer outro processo. Então volta, entra de novo, só tem uma pessoa aqui na cidade que faz o projeto, cria certa dificuldade. Então, esse lado é, em grande parte, a dificuldade de

4. Lei federal que estabelece normas gerais sobre licitações e contratos administrativos pertinentes a obras, serviços, inclusive de publicidade, compras, alienações e locações no âmbito dos poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

todos...

AB: ...os gestores de museus federais.

RA: É, federais. Não é o caso, por exemplo, do que acontece com o Brennand.

AB: Que tem a facilidade de comprar...

RA: É outra máquina administrativa.

AB: Mais leve, aparentemente mais leve.

RA: Aparentemente mais leve, mas tem outras coisas. Eu acho que essa é uma dificuldade.

AB: A gente entra agora numa parte da entrevista que é mais referente ao corpo discursivo que justifica o museu de uma maneira geral. Mais sobre a exposição presente, a exposição futura e a exposição que é aquela que nasce em 1979 com o museu e vai até 2003/4. A gente quer saber o que caracterizava essa exposição de longa duração até 2004, quando se deu o fechamento para a reforma estrutural do museu e a modificação conceitual da exposição.

CM: O que caracterizava?

AB: O que caracterizava aquela exposição montada pelo Aécio de Oliveira?

CM: Era a exposição de um museu de antropologia que estava surgindo, e que tinha essa originalidade. Era um museu de antropologia que não surgia como museu do *outro*; era um museu que não era isso, não tinha nenhum um traço de exotismo, muito pelo contrario, tinha uma originalidade incrível, que era a de ser o museu do *nós*. Inclusive, tem um número da revista do ICOM dedicado exclusivamente a esse museu. Ele fez o quê? A

feira. Porque o nordeste daquela época — ainda é muito isso — a vida no nordeste acontecia dentro do mercado, as "ágoras sertanejas". Tudo era discutido ali: o adultério, o comércio, o dinheiro, tudo acontecia dentro de mercados. O nordeste é muito exuberante em termos de cor, em profusão de cores. O Aécio era grande como museólogo, eu acho que o grande talento do Aécio era de fato a expografia. Ele tinha aptidão. Então era uma exposição de profusão. Ele soube usar a profusão. Você tinha a sensação de estar entrando no mercado. E esse mercado era o que você via na rua. Você tinha a sensação que estava na rua. Hoje todo mundo faz isso, mas há trinta e cinco anos atrás, ninguém fazia isso. Porque tinha um tabuleiro, uma barraca de feira mesmo, onde tinham aquelas ervas de fazer garrafada, tinha mel, tinha fumo de rolo, mas tinham ervas frescas. E tinha que trocar aquilo duas vezes por mês. Então tinha lá um dinheirinho para mandar o museu à feira para comprar alecrim, comprar manjericão, comprar arruda, entendeu? Para aquilo tudo ficar direitinho. Então, o museu tinha um viço, e era tão inesperado, tão imprevisível, era muito sedutor. A exposição era isso. Você tinha a atmosfera disso.

VR: A senhora acha que essa maneira peculiar de tratar o Nordeste pode ser considerada o legado do Aécio de Oliveira para o museu?

CM: Certamente, com certeza, amigo. Essa capacidade de conseguir nesse espaço reproduzir uma atmosfera, não é muito simples. E o Aécio conseguiu fazer isso. E infelizmente ele foi apagado. Porque a opção dessa exposição atual é completamente diferente. Ela é rígida. Naquela época era tudo muito móvel, entendeu? Tinha muita coisa em cima daquelas bases baixinhas. Podia mexer, as pessoas mexiam. Ele quis fazer isso. Ele nunca criou muita distância entre o que estava exposto e o visitante. As coisas tinham alturas diversas, você tinha a impressão que aquilo se mexia. Era muito interessante... Alturas diversas, tinha muita coisa pendurada na parede, tinham mamulengos, ele não tinha muita preocupação de classificação. Porque toda taxonomia é arbitrária. Nela a gente podia usar uns elementos, podia usar outros, sabe aquela coisa de Borges?[5] O "memorioso" e tal? Era um pouco aquilo, o Aécio sabia disso.

5. Referência a "Funes, o memorioso", um conto do escritor, poeta e ensaísta argentino Jorge Luis Borges. No conto, Borges trata da inutilidade da memória que não pensa.

Então não tem essa preocupação. Ele aglomerou de um outro viés, que era um viés meio gilbertiano de que tudo podia estar junto. A exposição tinha uma sedução enorme. Então fizeram [na nova exposição] uma coisa... essa palavra que de certa maneira nos prejudicou um pouco – *clean* – sabe? Coisas rígidas, atarraxadas no chão, você não pode mexer muito, solenes. Você tem alguns momentos dessa exposição muito barrosianos, muita vitrine. Não tinha na outra. Muito vidro. Na do Aécio não tinha isso. E ele entendia muito bem que a expografia é uma linguagem. E então, ele usava na expografia as mesmas figuras de linguagem, de qualquer língua, da retórica; ele usava muito bem a antítese, a metonímia, a metáfora, ele sabia fazer isso.

"Ele [Aécio de Oliveira] falava assim: "gente, eu faço aqui a museografia morena". (...) nós não somos ortodoxamente ocidentais, nunca seremos, (...) não tem como! E ele sabia isso, então era uma coisa morena no melhor sentido dessa palavra."

AB: É muito prazeroso e muito impactante ouvi-los falar a respeito do Aécio de Oliveira. Quando nós iniciamos a pesquisa sobre o Museu do Homem do Nordeste, nos pareceu que o museu e suas representações discursivas atuais quisessem se afastar daquela museografia proposta pelo Aécio de Oliveira. Então a gente achou, inclusive, que a revisão que vocês estariam fazendo aqui sobre essa exposição de longa duração fosse uma iniciativa que buscasse se afastar ainda mais. Na verdade,

Foto: Everaldo Vilela

Em 2011 o Museu do Homem do Nordeste realizou o curso Imagem e Museologia, que reuniu importantes personalidades do mundo museal. A lápide exposta na imagem remete a um momento da cerimônia de encerramento, quando foram "enterrados" alguns protestos contra as tiranias da História.

eu percebo o contrário.

CM: Ele falava assim: “gente, eu faço aqui a museografia morena”... Que era essa coisa, entende? Nós não podemos, quer dizer, nós não somos ortodoxamente ocidentais, nunca seremos, quer dizer, impossível, não tem como! E ele sabia isso, então era uma coisa *morena*, no melhor sentido dessa palavra. Tinha margem de manobra, tinha espaço, inclusive uma doçura, né? O Aécio era uma pessoa que também conseguia fazer isso. Imagina, não é simples, você pegar a *vitrine* e colocar doçura. Ele conseguia fazer isso, conseguia ter humor, ele conseguia, inclusive, ter humor mostrando a pobreza de recursos daquela época. Ele fez exposição com caixote de feno, porque não tinha dinheiro para fazer com outra coisa. E, além de tudo, ela era muito bonita, porque eu acho que a beleza não é uma coisa que a gente deva proscrever das nossas exposições, dos nossos museus. Ela era muito bonita, ela era muito exuberante e, não obstante, era bonita. Nós somos brasileiros, estamos no Nordeste, então a profusão ainda continua, a exuberância continua.

AB: Como avaliar a presença de Gilberto Freyre na contemporaneidade do Museu do Homem do Nordeste?

CM: Todo mundo fala mal dele, ele tinha esse “passado me condena”, foi amigo do Salazar... Tudo isso é verdade. Mas ele também era um cara que dizia que uma das qualidades essenciais do museu é que o museu seja *portátil*. O que é isso? É que o museu, o conceito do museu tem que ser claro. E ele tem que ser claro o bastante para ser como uma bolsa. Será como um *laptop* que você pega e leva para casa. Dizia isso quarenta anos atrás, *portabilidade dos museus*. Todo mundo tem prós e contras, mas, do ponto de vista da Museologia, eu acho que não dá para falar mal do velho. Falar mal do velho, da perspectiva da Museologia, seria profundamente injusto. Então, eu acho que aqui no museu ele é meio que... Bom, ele criou o museu... Falar mal dele seria injusto. Se ele era amigo do Salazar, eu não tenho nada a ver com isso. Agora, ele defendia a portabilidade dos museus. Poxa, é uma questão de justiça.

“Todo mundo fala mal dele [Gilberto Freyre], ele tinha esse “passado me condena”, foi amigo do Salazar... Tudo isso é verdade. Mas ele também era um cara que dizia que uma das qualidades essenciais do museu é que o museu seja portátil”.

AB: O museu portátil que você cita é excelente. Eu me lembrei de um escritor catalão, o Vila-Matas, ele propõe uma *literatura portátil*. Eu não sabia que o Freire...

"Um dos objetos que a gente tem no museu, que é um dos mais valiosos, é um açucareiro de ouro, cravejado de safiras. (...) A gente vai fazer uma coisa que a gente quer fazer já há quase quatro anos. A gente vai tombar isso: suplício. Porque na verdade o maior suplício que tem aí não é o vira-mundo, não é tronco nenhum. É o açucareiro de ouro".

CM: Ele falou há quarenta anos, entendeu? É outro departamento. Então, eu acho que não dá para falar mal dele, não. A gente falar mal seria cuspir no prato em que comemos. É isso aí...

AB: Uma questão que o Mário Chagas apresenta no livro *A imaginação museal* era a dificuldade de o Museu do Homem do Nordeste ter nascido a partir da junção de três museus. Ou seja, ele tinha três acervos e tinha um discurso exterior a esses três acervos. Sob essa perspectiva nós perguntamos: foi uma dificuldade abordar um tema que aparentemente é exterior àqueles três acervos? Vocês têm essa dificuldade, de lidar com os acervos que possuem? Ou não é uma questão?

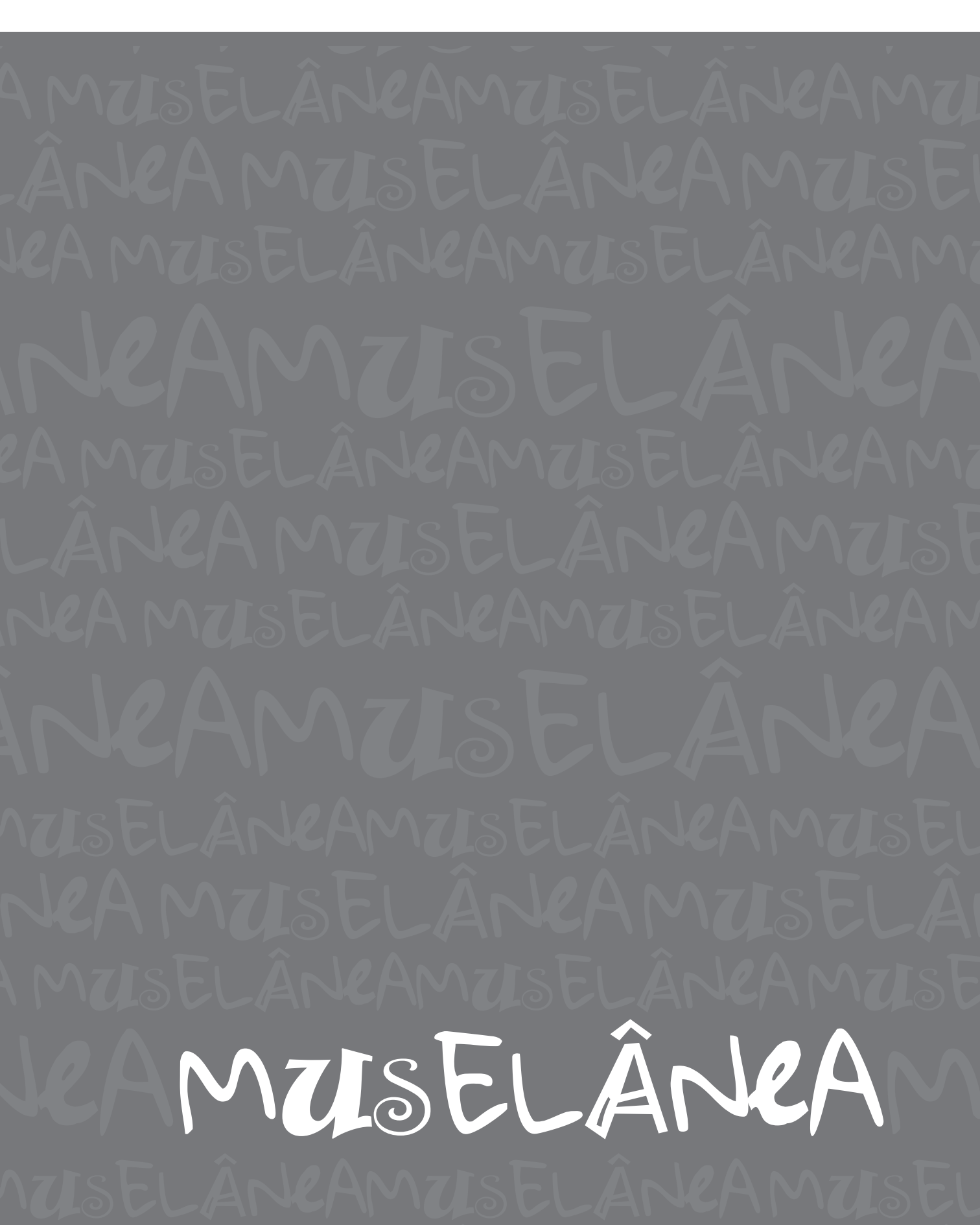
RA: Não é uma questão que se coloca. Acho que a questão que se coloca é o que esse acervo pode representar, nessa atualidade, no cotidiano das pessoas.

CM: Como a gente lida com isso hoje? Um dos objetos que a gente tem no museu, que é um dos mais valiosos, é um açucareiro de ouro, cravejado de safiras. E, claro, ele está tombado pelo que a coisa é, um objeto de suntuário. E isso sempre esteve exposto quase que numa capelinha, porque é muito caro. Muito possivelmente, a gente não vai mais colocar isso assim. A gente vai fazer uma coisa que a gente quer fazer há quase quatro anos. A gente vai tombar isso: suplício. Porque na verdade o maior suplício que tem aí não é o vira-mundo, não é tronco nenhum. É o açucareiro de ouro. Então, a gente vai botar uma série de suplícios e no meio o açucareiro de ouro.

AB: É possível reinventar o acervo...

CM: Na verdade o grande suplício era o açucareiro de ouro. E uma coisa que eu esqueci de falar. A gente fez um curso chamado "Imagem e Museologia Social". Um curso de 140 horas. Veio Cristina Brum, Teresa Sheinner, Benoit de L'Etoile, Pierre Jordan, um pessoal maravilhoso. Tivemos uma cerimônia de encerramento. Inclusive, tem uma lápide. É maravilhosa essa história: "Aqui jaz nosso protesto contra as tiranias da história". Quando a Fernanda foi mandar fazer a lápide, a chefe da Museologia perguntou: "mas e o retratinho?" Porque faltava o retratinho do morto. Aí teve uma coisa. E ela enterrou o que a gente queria esquecer. Porque a memória tem essas duas funções. E ela também aceitou o que a gente queria lembrar. Aceitou e está lá embaixo. E agora está tombado. Só que quando ela aceitou, ela não imaginava que viessem coisas como *arrependimento*, *ar puro*, *água limpa*, que não é nem patrimônio material nem é imaterial. Como é que tomba? Qual é o Thesaurus que vai dar conta disso: *honestidade*, *decência*, está tudo numa urna, entendeu? Então, exatamente essa urna está sendo entregue ao Albino, que é o chefe do laboratório de patrimônio, para ele resolver esse problema: qual é o Thesaurus que ele vai usar. Então, a gente faz as coisas, mas a gente gosta muito de fazer, entendeu? E a gente está devagarzinho aprendendo: qual é o Thesaurus? Como você vai descrever ar puro, água limpa, decência? Agora isto está tombado, está lá no papel e em envelope. Então, são essas experiências. Ah, elas são pequenas, no comecinho elas não repercutem muito. Mas não é assim que vai? Não é devagarzinho? Quer dizer, no começo, a gente quer ser bem quisto pela nossa vizinhança. E depois a coisa, devagarzinho, vai andando. Mas sempre a gente está caminhando na mesma direção. A gente não se desvia. E, também, a gente não desiste. E essas coisas, nossos "mantrinhas": "o objeto é o prolongamento do sujeito por outros meios". Essa frase: "*safe place for unsafe ideas*". A gente adora isso, a gente acredita e a gente pratica.

"O objeto é o prolongamento do sujeito por outros meios".

MUSELÂNEA

Os diálogos entre o Núcleo Educativo do **Museu da Língua Portuguesa** e os professores

RITA BRAGA

Mundo Língua Palavra – diálogos que extrapolam o museu

Sábado, 9h da manhã. Se para alguns o dia mal começou, há professores que, em seu dia de descanso, saem cedo de casa para um curso. Muitos chegam com a expectativa de "aprender mais sobre a língua portuguesa", "conhecer o museu para explicar aos alunos" e, por isso, já na chegada, o estranhamento também é geral. Na sala de aula encontram cadeiras ocupadas por objetos (disco de vinil, peteca, garfo, peão, bola de futebol, óculos, colar, estojo de maquiagem e alimentos cenográficos como folha de alface, baguete, esfirra, queijo, entre outros...). Não há saída: cada um deve escolher em qual cadeira vai se sentar. Os critérios subjetivos, e a princípio silenciosos, são o primeiro estímulo para a apresentação. Assim, além de dizer apenas o nome e a escola em que trabalha, cada pessoa se vê diante do desafio de se apresentar por meio de sua escolha. Vêm à tona histórias pessoais, curiosidades, piadas, desabafos... isso já é um começo. Logo cedo, a língua portuguesa se mostra como um fenômeno amplo, que extrapola as relações com a escola e até com o próprio o museu.

O que as pessoas esperam encontrar no Museu da Língua Portuguesa?

Após seis anos de atividade essa pergunta ainda desperta surpresa em quem o visita pela primeira vez, pois a resposta parece ser óbvia, mas não é. Entre professores e estudantes há um imaginário acerca dos termos "museu" e "língua" que interfere na relação com o espaço expositivo e com o acervo. Muitos esperam encontrar livros, manuscritos, máquinas de escrever, penas e outros apetrechos que para eles cabem na expressão "coisas velhas". Essas expectativas se projetam de forma mais grave do que um "museu-biblioteca", pois a noção de biblioteca também se mostra distorcida. O que se percebe é que a autopercepção dos falantes do idioma está permeada de preconceitos e opressões por parte da cultura letrada. Sendo o MLP um ambiente no qual se pretende oferecer ao visitante modos variados de ver, ler e ouvir a língua portuguesa, o projeto expográfico conta com computadores interativos, vídeos e áudios que apresentam a língua portuguesa como um objeto cultural, complexo, dinâmico e suscetível a transformações, influências e criações tão ricas em diversidade quanto a própria ideia de uma identidade brasileira.

Foto: Maria Moraes Coelho Dale Caiuby Santini

Espaço interativo *Plavras Cruzadas*, no qual o visitante pode conhecer a origem de algumas palavras que vieram de outras línguas e foram integradas ao português brasileiro.

Por que o curso?

Antes de tudo, cabe ressaltar que esse espaço de aproximação com as escolas é uma conquista histórica de democratização dos espaços culturais ainda em andamento. Embora hoje as visitas de grupos escolares sejam uma constante, outros fatores sociais – a maioria deles externos ao alcance da museologia – comprometem a qualidade desse tipo de visitação. Um exemplo notório é a formação deficiente oferecida em diversas unidades de Ensino Superior que, além de não favorecer estímulos à pesquisa como base de formação, alimenta um modelo escolar obsoleto, que não é coerente com o perfil dos sujeitos que frequentam a escola neste início do século XXI.

Não é da competência dos museus oferecer "formação básica" aos professores. Nem deve ser nossa pretensão concorrer com fundamentos que devem ser oferecidos por (e cobrados das)

universidades. Porém, como profissionais cientes de que trabalhamos juntos no processo de educação, temos a responsabilidade de colaborar com os professores dentro das instâncias que nos competem. Vale delimitar as especificidades desses dois ambientes que perpassam nossas relações: o museu e a escola. Não haverá um resultado satisfatório se os papéis conferidos a cada uma dessas duas instituições forem trocados ou sonegados. A chamada "educação formal" não precisa estar completamente separada dos espaços culturais. No entanto, é importante que a aprendizagem nesses espaços seja propiciada de maneira coerente com as potencialidades do visitante e do acervo – ou seja, quando se envia o aluno ao museu para ter o que tradicionalmente se convencionou chamar de "aula expositiva", ou para "resolver exercícios" (mesmo quando construídos com a melhor das intenções, em elaboradíssimos "roteiros de visitação"), há um grande risco de se criar um ruído ou obstáculo à experiência e à aprendizagem a partir dos saberes da experiência.

Aos profissionais que atuam em outros museus, talvez essa reflexão soe com alguma estranheza, pois a especificidade do nosso tema (língua portuguesa) e do nosso acervo (majoritariamente imaterial) já de imediato aciona referências mais ligadas ao cotidiano escolar (sobretudo ao ensino da norma culta). Essas referências também costumam vir com certa rigidez, pelo fato de a maioria das pessoas pensar primeiro na modalidade escrita da língua. Neste contexto, ao se propor encontros com professores no museu, em cursos ou oficinas, algumas características se destacam. Em primeiro lugar, fica evidente a necessidade de oferecer ao professor uma experiência pela qual ele mesmo possa formular ou reformular o conceito de língua que permeia o museu; por isso, nesses encontros o diálogo, a ludicidade e a reflexão devem ter um espaço privilegiado. Os conteúdos e informações são oferecidos em breves recortes, apenas como estímulo à pesquisa autônoma; afinal, nos processos educativos da atualidade, habilidades e competências ligadas à seleção de informação e interpretação são mais relevantes. Sabemos que hoje "o fornecimento de informações em si" é uma tarefa em grande parte transferida aos inúmeros suportes multimídia e seus derivados.

A visita como experiência

"A experiência não é algo que se possa prever ou predizer", como diz Jorge Larrosa Bondía[1]. É algo subjetivo e inalienável. Muitas pessoas nos questionam como podemos partir desse conceito e da proposta de uma "pedagogia da experiência"

1. BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In: *Revista Brasileira de Educação*, no 19[online]. 2002, p. 20-28. ISSN 1413-2478.

se não há como ter qualquer "controle" sobre a experiência. Podemos recorrer ao mesmo autor para reconhecer o fenômeno existencial da experiência, antes de tudo, como uma "abertura" ao que não se sabe. Especialmente no Museu da Língua Portuguesa, este é um desafio constante para o Núcleo Educativo: não necessariamente "impor" conteúdos ou verdades absolutas sobre o idioma, mas sim, estimular o visitante a ampliar suas possibilidades de interpretação, reconhecendo a diversidade cultural e as inúmeras variantes envolvidas em nossa identidade. Por isso mesmo, a ação dos educadores busca ser um estímulo ao diálogo em diferentes direções (visitante-educador, visitante-acervo, e, inclusive, entre o visitante e outros visitantes, com intervenções no espaço expositivo).

Outro ponto a ser levado em consideração é o fato de que um passeio cultural pelo museu não precisa ser uma proposta de descoberta unicamente intelectual – expectativa que se percebe com frequência não só entre professores, mas no público em geral. A visita pode ser uma experiência significativa se a pessoa, em seu contato com o acervo e com os funcionários, conseguir acionar repertórios pessoais, reconhecer referências afetivas e simbólicas, sem necessariamente conferir a isso um processo de aprendizagem apenas no que se refere ao acúmulo de "informação". Quando lidamos com crianças, esse aspecto atitudinal assume ainda maior relevância. Não há por que tentar impor "informações", do ponto de vista apenas intelectual, para sujeitos que estão em uma fase de descoberta intensa do mundo por meio de todos os sentidos.

Em alguma medida, pode-se reconhecer aí também, entre os maiores desafios da Educação em Museus, o despertar de adultos (professores ou não) para essa "abertura à experiência". Por esse motivo, procuramos nos cursos e oficinas "provocar" um olhar mais subjetivo. É preciso que ele experimente se relacionar de fato com o acervo, antes de propor qualquer atividade a outras pessoas. Daí, o caráter prático e lúdico das atividades do curso precederem à sistematização e teorização.

Foto: Maria Moraes Coelho Dale Caiuby Santini

LINHA DO TEMPO – painel com panorama histórico e social apresenta alguns fatos que desencadearam transformações no idioma.

Não há receitas: cada um descobre seu modo de fazer

Desde 2008, o curso Mundo Língua Palavra passou por várias modificações. Hoje, trata-se, basicamente, de uma visita ampliada, na qual os professores recebem a publicação do Núcleo Educativo e discutem estratégias e possibilidades de aproveitamento da visita. Sabendo da carga de referências escolarizadas vinculadas ao tema "língua portuguesa", a proposta deste tipo de aproximação com os professores não pretende ser conteudista, muito menos, uma visita "guiada" ao acervo. Espera-se, antes, sensibilizar o professor acerca de potencialidades conceituais do acervo e da indissociabilidade entre língua e cultura por meio de jogos e dinâmicas no museu.

Para que se possa ter uma ideia da vivência dos professores em um desses encontros, podemos comentar brevemente algumas atividades pelas quais os participantes passam e outras construídas por eles após a vivência e a sistematização.

Língua e identidade

A palavra *identidade* tem um sentido amplo e abstrato; porém, para muitas pessoas (de diversas idades) a primeira relação estabelecida por este termo é algo bastante concreto: a "cédula de identidade" ou, como se convencionou chamar o documento no Brasil, o "R.G."

Logo na chegada ao museu, quando o educador pede aos participantes que peguem o documento, não há muito que estranhar. Acostumadas a serem convertidas em números, as pessoas parecem encarar com alguma naturalidade o controle formal de identificação. Em geral, com exceção daqueles que não têm o documento em mãos, não há comentários ou resistências. Todos estão perfeitamente prontos a "comprovarem oficialmente suas identidades". Depois, a pergunta começa a atormentar alguns: "de acordo com este documento, quem é você?" Após um breve silêncio, é comum alguém tomar coragem e começar a ler literalmente as informações. Os participantes começam a colaborar com brincadeiras, dúvidas, comentários e novas perguntas podem ser levantadas.

> Onde você nasceu? O que estava acontecendo no mundo naquele tempo?
> De onde são seus pais? De onde são seus avós?
> Que histórias você conhece sobre os lugares de onde eles vieram?

Às vezes, a conversa parte da fotografia:

> Você sempre foi exatamente como é hoje?

O que mudou?
Será que no futuro você vai passar por alguma mudança?
O que você acha que pode mudar?Por quê?
O que você acha que pode continuar a ser do mesmo jeito em você?

Algumas informações pessoais compartilhadas são o alimento para a analogia entre língua e identidade; afinal, quando repetimos essas mesmas perguntas em relação ao nosso idioma, seu caráter dinâmico e plural é reconhecido em referências também mais concretas. A história da língua portuguesa se torna uma trajetória constituída por encontros, desencontros, conflitos e contribuições. Acolher a subjetividade dos participantes é um ponto fundamental para que a visita possa se tornar uma experiência significativa.

A dinâmica do R.G. ou a autoapresentação por meio de objetos são algumas das estratégias presentes no curso, tanto para que a pessoa tenha sua experiência singular, quanto para que, na sistematização, os educadores juntos avaliem prós e contras de cada atividade, identificando fatores que podem ser úteis para o desenvolvimento do trabalho com seus alunos.

Parte-se do reconhecimento de que um passeio cultural tem suas especificidades, de modo que não cabe vincular a ele tarefas rígidas como o preenchimento de questionários ou – o que é pior: – alimentar a ilusão de que se pode ver um museu "inteiro" em uma visita ou limitá-lo a uma única área de conhecimento. Nesse caso, a percepção de que sempre estabelecemos recortes (afetivos, intelectuais, sensoriais...) ajudam os professores a selecionar suas prioridades e interesses, tanto no acervo, quanto nos conteúdos atitudinais pertinentes para seus alunos.

Aprendizado mútuo entre o visitar e o expor

Buscamos o diálogo entre professores de todas as áreas, pois as diferentes perspectivas podem resultar em projetos inovadores e bastante produtivos do ponto de vista pedagógico. Um exemplo foi a parceria entre duas professoras (de artes e de informática) de uma escola particular paulistana. Ao pensar sobre os desafios inerentes aos passeios culturais, elas apontaram a questão da "mania de fotografar" tão intensa entre adolescentes. Identificado o fato de que os jovens mal tiram os olhos das câmeras digitais de seus celulares e, muitas vezes, sequer percebem o que estão fotografando, as professoras se perguntaram "como isso pode ser revertido em estímulo para pensar o patrimônio e a relação com a língua portuguesa?" Essa pergunta desencadeou

uma proposta: na aula de artes, semanas antes da visita, os alunos teriam um bate-papo sobre o conceito de "ensaio fotográfico" e sobre a postura do fotógrafo durante as várias etapas do processo criativo (observação, sensibilidade, composição, seleção, título etc.); e na aula de língua portuguesa discutiriam possíveis temas para que desenvolvessem ensaios a partir da visita.

Na aula de informática, além de ajudá-los a tratar as imagens, incluindo legendas e breves referências, a professora colocaria as fotos selecionadas pelos alunos nas telas de descanso dos computadores. Nota-se que assim, a cada passeio, uma nova "exposição temporária" poderia ser formada na sala de informática. Nem é necessário discorrer aqui sobre a quantidade de conteúdos e comportamentos que podem ser discutidos em uma atividade como essa. Aliás, a conscientização acerca das etapas de uma "curadoria" já ajudam a formar esse novo público também no que se refere a questões estruturais de um espaço de visitação.

Praça da Língua

Claro que nos encontros há a partilha de projetos que aconteceram antes do curso. Uma professora comentou, por exemplo, que uma vez convidou seus alunos a vir ao museu para selecionarem algo para "reproduzir" no ambiente da escola. Foi uma experiência marcante para todos aprender com a ousadia da colega. Ela trouxe os alunos e, como eles gostaram mais da apresentação multimídia do terceiro andar do museu, ela dividiu com eles desafio: "como fazer uma 'Praça da Língua' no ambiente da escola?" Resumindo muito a história, o resultado foi uma instalação artística em uma sala de aula. Primeiro todos discutiram "por que gostaram da Praça da Língua no MLP". Chegaram à conclusão de que o ambiente escuro e os recursos de áudio e vídeo propiciavam uma "experiência mais íntima com a literatura". Assim, de acordo com os recursos disponíveis, desenvolveram sua própria praça. Primeiramente, a "seleção de poemas" acabou se desdobrando em uma oficina na qual quem quisesse poderia compor seus versos; depois todos escolheram uma trilha sonora apropriada para cada obra. As músicas foram colocadas em CDs para serem escutadas (em volume baixo) ao lado dos poemas em determinados pontos da sala; para terminar, escureceram completamente o ambiente com cortinas, cobertores e afins, e colocaram a regra de que "cada visitante deveria entrar sozinho com uma lanterna". Dessa maneira poderiam ouvir as músicas somente quando se aproximassem dos poemas. Este ambiente dedicado à literatura foi a atração durante uma das festas da escola.

Beco das palavras

Não é raro ouvir dos professores que "no museu é fácil estimular os alunos porque o espaço conta com a tecnologia". Mas a tecnologia digital nem sempre é um fator positivo para as atividades. Os ruídos e as distorções de mensagens, mais do que nunca, estão presentes nesse momento histórico que já se configura como a "Era da Distração"[2]. Torna-se cada vez mais importante que o educador esteja aberto a desenvolver em si novas habilidades e, eventualmente, resgatar conceitos que na pressa cotidiana têm sido relegados. Dois conceitos muitas vezes destituídos ou diminuídos nos discursos dominantes na chamada "Era Digital" estão justamente no termos "tecnologia" e "interação". A palavra *tecnologia* define o "estudo das melhores técnicas para se fazer algo", e *interação*, como deveria ser óbvio, pressupõe "estímulo mútuo, desencadeando ações entre os dois (ou mais) sujeitos envolvidos".

Muitas vezes a tecnologia digital, mesmo em um ambiente como o MLP, pode ser utilizada de maneira não interativa. Por isso, um dos desafios colocados pelos professores, e uma preocupação presente também entre os educadores do museu, é a sensibilização para que crianças e jovens possam aproveitar melhor o acervo e ir além da superficial euforia de simplesmente "mexer com um novo suporte". Espera-se que o visitante se relacione com o conteúdo, ainda que em um breve contato.

Há algum tempo uma jovem que pensava em possibilidades lúdicas para suas aulas como professora eventual compartilhou conosco uma ideia que vem se desenvolvendo ao longo de vários encontros com professores: começou com a proposta de criar um jogo similar ao nosso *Beco das Palavras* (uma mesa onde é possível reunir pedaços de palavras com a sombra das mãos e saber seus significados e origens). Porém, esta educadora adaptou o jogo às nossas tecnologias mais cotidianas (papel, caneta e tesoura).

Algumas palavras foram escritas em papel grande e cuidadosamente recortadas e embaralhadas. Na sala de aula, a turma de Ensino Fundamental I foi dividida em duas equipes e a primeira etapa do desafio foi "montar mais palavras". Dúvidas sobre a pertinência ou não de determinada combinação de pedaços eram resolvidas com a consulta ao dicionário. Este servia também de "juiz" diante dos protestos na segunda etapa do jogo, quando os alunos ganhavam ponto cada vez que dessem uma resposta correta sobre os possíveis "significados de cada palavra".

Essa atividade, pensada para o cotidiano escolar, acabou sendo divulgada entre professores que

2. JACOBS, Alan. *The pleasures of reading in an Age of Distraction.* New York: Oxford University Press, 2011.

queriam estimular a atenção dos alunos antes de visitar o MLP, pois ao conhecer a mesa interativa do beco, a tecnologia digital seria apenas "parte" do atrativo e não "o único atrativo".

Uma opção, quando a experiência com a língua portuguesa for positiva no espaço do museu, é desenvolver esse mesmo jogo como um aprofundamento da visita. Há professores que pensaram em outras fases da disputa entre equipes, aumentando a pontuação por acertos e principalmente, estimulando os alunos a selecionarem palavras para desafiar os colegas. Certamente palavras de uso raro acabam aparecendo. Ainda assim, o jogo é proveitoso, pois, para cada palavra procurada no dicionário, o aluno amplia seu vocabulário e pratica a leitura.

Um "dominó de palavras" também pode ser um estímulo para introduzir um tema, ou para simplesmente exercitar a imaginação combinando letras e imagens em uma história absurda e improvisada. O que se pretende no curso para professores, portanto, é estimular o reconhecimento do ato de educar – bem como do ato de ler – como um exercício de criatividade, que pode ser prazeroso e colaborativo. Nesse caso, a visita a um espaço museal deve propiciar aos participantes o reconhecimento de seus repertórios pessoais e de suas singularidades como um alimento às ações e não como um obstáculo. Por isso, é a partir da fala do visitante que nós apresentamos este acervo no qual língua e cultura se manifestam em diversos suportes e linguagens.

Em linhas gerais, pode-se dizer, portanto, que o curso Mundo Língua Palavra tem a pretensão de abarcar a dinâmica da própria língua e, por isso, reforça algo já comentado em outra ocasião: *tecnologia* e *interação* são termos que não se limitam ao meio digital. As atividades e dinâmicas desenvolvidas no curso demonstram ainda o quanto o livro e a própria escrita – com um simples lápis e papel – continuam sendo suportes tecnológicos imbatíveis, da mesma forma que o diálogo aberto, franco e não repressor continua sendo melhor maneira de interação. ■

Rita Braga é educadora no Museu da Língua Portuguesa, graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-graduação em Sociopsicologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP). Em parceria com Elizabeth Ziliotto, é coautora do material para professores Mundo Língua Palavra (2008), distribuído gratuitamente pelo museu.

(R)Evolução no museu

SIMONE FLORES MONTEIRO
LUCAS SGORLA DE ALMEIDA

O ano era 2009. Celebrava-se o bicentenário do nascimento de Charles Robert Darwin (1809-1882) e os 150 anos da primeira publicação de seu A Origem das Espécies (o título completo em inglês é On the Origin of Species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life). O Museu de Ciências e Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (MCT-PUCRS), aberto há dez anos na cidade de Porto Alegre, chegava a um momento ímpar de sua busca constante de atualização: uma profunda modificação no pensar e no fazer de suas exposições. E poderia haver oportunidade mais propícia para programar essa mudança no MCT-PUCRS do que uma exposição sobre o cientista que revelou ao mundo aquilo que hoje se conhece como evolução? Em 2009, realmente não poderia haver oportunidade mais adequada. Portanto, a equipe do museu decidiu criar a exposição (R)Evolução de Darwin, com uma proposta metodológica mais focada na participação e proporcionando diversos tipos de linguagens como forma de comunicação com os visitantes.

Como seu próprio nome sugere, o objetivo da exposição não era focar a exposição apenas na figura de Darwin. Buscava-se criar um espaço que relacionasse a obra do cientista e toda a sua implicação com o estudo sobre a vida nas suas

mais diversas formas; afinal, Darwin revolucionou a maneira de se pensar as Ciências Naturais ao elaborar o conceito de transmutação, isto é, a descendência com modificação, demonstrando que tudo o que é vivo na natureza tem um ancestral comum.

Devido à abrangência e à importância do tema, a exposição haveria de ocupar grande parte do espaço expositivo do MCT-PUCRS. Deveria ainda contar com um grupo de colaboradores estudiosos da obra de Darwin e também para a elaboração do projeto museográfico, colocando em prática o método participativo na construção da exposição.

A tarefa de encontrar especialistas interessados e com disponibilidade para participar de um projeto assim não é, em geral, simples. Mas no caso do MCT-PUCRS, um museu universitário, tal tarefa mostrou-se bem mais interessante, afinal, o Museu está imerso em uma estrutura voltada para a produção do conhecimento, a universidade. O desafio, então, foi efetivar o conceito de museu universitário, no sentido de reunir os diversos saberes articulados ao novo projeto pedagógico do museu. E, ainda com esse foco, estabelecer relações com outras instituições e museus, num processo de construção de conhecimento mais colaborativo e integrado. Para esse novo processo foi implementado um setor educativo no museu, envolvido em todo o processo de construção das exposições. A nova proposta metodológica do museu está centralizada em sua função educativa, entendendo que o setor educativo deve estar presente em todas as atividades. E, principalmente, na concepção e desenvolvimento de um projeto museográfico.

Em meio a essa oportunidade, o museu tratou de desenvolver inicialmente uma parceria com os professores e alunos da Faculdade de Biociências da PUCRS. Enquanto, para o museu intensificava-se a relação com a investigação científica e a produção de conhecimento em Ciências Naturais, para auxiliar na elaboração dos conceitos e conhecimentos da exposição (R)Evolução de Darwin, a Faculdade de Biociências ganharia, dentro do espaço físico do museu, um ambiente para seus alunos ampliarem a compreensão sobre o que é visto em sala de aula. Essa parceria foi, gradualmente, sendo estendida para as outras faculdades da universidade.

Surgia, assim, de uma forma oficial e efetiva, a figura do assessor científico na elaboração das exposições do MCT-PUCRS. Desde então, o assessor científico é, normalmente, uma pessoa especialista no assunto em questão que pode ou não fazer parte do corpo docente da PUCRS, mas não do quadro funcional do museu. Outros paradigmas da renovação museológica são a interdisciplinaridade no modelo de pensar e conceber uma exposição e as atividades de promoção e dinâmica cultural.

Com a parceria definida e firmada, passaram a ocorrer reuniões periódicas para proporcionar

uma interação entre os assessores científicos e os curadores do museu. O conceito de museu universitário do MCT-PUCRS evoluiu; deixou de ser apenas um museu da universidade para ser um espaço de expressão e integração dos diversos saberes produzidos na universidade. Mais do que isso: torna-se um espaço de diálogo entre os profissionais do museu e os diferentes membros da comunidade, resultando em uma prática museológica com uma perspectiva catalisadora a serviço das necessidades da comunidade.

De maneira deliberada e muito mais intensa, o MCT-PUCRS passa a caminhar mais próximo do conhecimento gerado nas diversas faculdades da PUCRS, tornando-se um canal diferenciado para a difusão e diálogo desses saberes para públicos muito mais abrangentes do que a academia por si só poderia atingir. Enquanto o professor e seus alunos constroem conhecimento dentro da sala de aula, o museu torna-se parceiro na tarefa de popularizá-lo para toda a sociedade, interagindo com seu público por meio de mecanismos diversos de participação, interação e difusão.

O desenvolvimento do conceito e do conteúdo a ser abordado resultou num projeto museográfico dividido em cinco áreas temáticas: *A viagem do Beagle*, *A origem da vida*, *A evolução*, A *biodiversidade e Darwin: vida e obra*, distribuídas em três andares, em um espaço equivalente a 30% da área expositiva do Museu.

A primeira parte da exposição, *A viagem do Beagle*, focava na expedição do H.M.S. Beagle ao redor do globo, entre os anos de 1831 e 1836, na qual Darwin tomou parte e desenvolveu as ideias que revolucionariam a maneira de entender a evolução. Nesse contexto, o museu reproduziu em suas oficinas museográfica, mecânica e mecatrônica uma réplica do barco Beagle, com nove metros de comprimento e doze metros de altura, respeitando uma proporção de 1:9. A construção da réplica do Beagle recebeu a assessoria cientifica do Museu Naval da Marinha do Brasil.

Réplica do H.M.S. Beagle construída no MCT-PUCRS.

o: Gilson Oliveira/Arquivo Fotográfico/ASCOM/PUCRS e Cristhiano Pinheiro / Arquivo MCT-PUCRS

Ainda nessa área a exposição apresentava os Antecedentes da viagem do Beagle, a Rota do Beagle, o ambiente das Ilhas Galápagos, com uma maquete do território e réplicas em tamanho natural de suas famosas tartarugas. Tanto a maquete como as réplicas das tartarugas foram inteiramente produzidas nas oficinas do museu. Essa prática distingue o MCT-PUCRS no campo da Museologia, ao caracterizar-se como um espaço de criação e produção dos objetos para suas exposições, com o propósito de trazer o objeto ausente para mais perto do visitante e assim desenvolver a criatividade museográfica, "porque os objetos não falam por si mesmos e porque o museu não é um mundo à parte do mundo exterior, os processos expográficos passaram a mediar a ciência e o público" (CURY, 2007, p. 73).

A primeira parte da exposição apresentava também Darwin no Brasil — que destacava as observações do cientista ao passar pelo Rio de Janeiro e pelo Nordeste do país; a Caleidosfera; o Mini cine; o Bingo da biodiversidade; Darwin e os gaúchos — abordando os aspectos observados por Darwim a respeito do comportamento do homem e da mulher na região do Pampa; a *Cabine de Darwin* — uma reprodução dos aposentos de Darwin no barco; e o *Mural evolutivo*, cuja implementação aproximou o museu da linguagem artística enquanto forma de comunicação.

Foto: Carolina Luz Paulo/Arquivo MCT-PUCRS

MURAL EVOLUTIVO elaborado pelos artistas urbanos DSM, Mateus Grimm e Trampo.

O Mural evolutivo foi desenvolvido por três artistas urbanos — DSM, Mateus Grimm e Trampo —, que foram convidados a interagir com a exposição a partir do trabalho que desenvolvem com a arte nas ruas de Porto Alegre. Com a habilidade de quem está acostumado a se expressar pelos muros da cidade, eles criaram, no pavimento térreo, uma obra colaborativa, integrada à exposição *(R)Evolução de Darwin*. Essa obra mutante ilustrou a história de Darwin e sua aventura científica, e que resultaram na concepção da teoria da evolução das espécies.

Evoluindo ao longo de oito meses, a primeira fase da obra ocorreu no dia da abertura da exposição, quando os três artistas pintaram simultaneamente em meio ao público presente. Depois, a cada mês subseqüente, cada um dos artistas, em um dia de pintura, transformava o mural em uma performance individual. No oitavo mês, os três artistas retornaram

para uma pintura coletiva de encerramento. Como resultado, o mural foi pintado e repintado oito vezes, demonstrando, em uma obra colaborativa, o poder de adaptação e improviso de um artista sobre o trabalho do outro, em uma alusão à maneira como os seres vivos se transformam e sobrevivem a determinados contextos.

A origem da vida na Terra, a segunda área temática da exposição, apresentou subsídios visuais e interativos para o questionamento e a reflexão sobre quando, como e porque a vida surgiu na Terra. Para acompanhar sua reflexão, o visitante deparava-se com as seguintes abordagens: Evolução, uma visão molecular; Origem da vida no planeta Terra; Vulcão; Ambiente primitivo do surgimento da vida; Os primeiros seres vivos da Terra; e Teria existido vida também em Marte?

Na terceira área, *A evolução*, as informações foram organizadas nos seguintes tópicos: Evidências da evolução; O que é evolução?; Bactérias e antibióticos; Seleção natural e seleção artificial; Por que o golfinho tem pulmões?; Especiação; Por que a jiboia não tem pernas?; e a Árvore da vida. Cada tópico apresentava-se por meio de experimentos, meios gráficos, equipamentos eletrônicos e acervo.

A biodiversidade, quarta área da exposição *(R) Evolução de Darwin*, ressaltava a vida em toda a sua exuberância. Formas, cores, tamanhos e maneiras de se relacionar com o ambiente foram apresentados num espaço que chamou a atenção para o quão imprescindível cada ser vivo é para a continuidade da existência. Os tópicos da quarta área foram: Preguiça-gigante; Megafauna Sul-americana; Que tamanho tinha um gliptodonte?; O que é biodiversidade?; Os campos; O banhado: O capão litorâneo; O litoral; O fundo do mar; O cerrado; O planalto das araucárias; e a Amazônia. A expografia dos tópicos visou à reconstituição de cada um dos respectivos ambientes.

Por fim, *Darwin: vida e obra*, a quinta área da exposição, apresentava detalhes e curiosidades sobre Charles Darwin, o homem e o pesquisador, por meio dos espaços Vida e obra; História de uma obra-prima; e O escritório de Darwin. A propósito deste último espaço, dois aspectos de grande relevo relacionados à nova forma de pensar e fazer exposições no MCT-PUCRS merecem ser mencionados: o primeiro destaca o aspecto colaborativo, já que o "escritório" foi resultado de um trabalho de pesquisa histórica nos acervos de algumas das instituições parceiras do projeto; o segundo relaciona-se com a oportunidade de, na ausência do objeto real, montar o espaço com objetos semelhantes, representativos do mesmo período dos objetos do escritório de Darwin, o que garantiu uma maior proximidade com o contexto histórico e cultural da Inglaterra do século XIX, segundo uma perspectiva museográfica de propiciar as condições necessárias para o visitante recriar

o ambiente no seu imaginário a partir de uma visualização.

Como atividade da dinâmica cultural da exposição *(R)Evolução de Darwin*, ocorreram o ciclo de palestras Evolução: transversalidades e um ciclo de debates e conferências com o objetivo de propiciar um conhecimento mais aprofundado da teoria da evolução. A atividade reuniu pesquisadores brasileiros e estrangeiros, de diversas áreas do conhecimento como Biologia, Filosofia e Teologia, dentro de uma perspectiva interdisciplinar voltada para a difusão do conhecimento. Essas atividades resultaram na primeira publicação da Coleção Museum da editora da universidade (EDIPUCRS), criada para ser um instrumento de reflexão crítica e de produção do conhecimento, contribuindo para a valorização dos museus e para a popularização da ciência, bem como para colaborar com a qualificação do cenário museal brasileiro.

O aspecto evolutivo que se afirma nesse novo pensar e fazer as exposições do MCT-PUCRS vai de acordo com Pierre Duconseille em sua observação sobre o Cite dês sciences et de l'industrie de Paris quando destaca que "há um reforço contínuo do papel exercido pelo visitante como peça-chave e objeto do conhecimento" (DUCONSEILLE, 2007, p. 65), pois nos processos expográficos que se sucederam à *(R) Evolução de Darwin*, foram incorporados diversos níveis de interação e participação.

Essa observação é possível de se constatar nas exposições seguintes, que apresentaram recriações de diversos objetos com níveis diferentes de interatividade para compor um processo de transposição de saberes científicos por meio de uma expografia mais dialógica com o público, cuja abordagem busca estimular o conhecimento e o debate de idéias. É o caso da exposição Energia - aprender hoje para sustentar o amanhã, na qual o Sol, assim como outros elementos, foi criado no

Etapas de produção de uma réplica de uma tartaruga das ilhas Galápagos.

Foto: Carla Rigotti / Arquivo MCT-PUCRS

próprio museu, estabelecendo uma comunicação com o visitante como sujeito ativo.

Já a exposição *Ciência e Cuidado*, que abordou os princípios básicos da enfermagem a partir da teoria ambientalista, de Florence Nightingale, contou com a reprodução de ambientes sem higiene adequada e sua relação com problemas de saúde. Em *CSI, a Ciência contra o Crime*, a exposição tratou da ciência forense, associada ao grande congresso sobre o tema que ocorreu na cidade, e apresentou a temática criminal por meio de um projeto específico — o roubo do osso de um dinossauro do museu — com a produção de um filme e um jogo interativo. Em todas essas exposições a ação do visitante é necessária para a efetivação do exercício de reflexão sobre os temas propostos. O visitante é colocado como protagonista na construção de seu próprio conhecimento.

Foto: Gilson Oliveira/Arquivo Fotográfico/ ASCOM/PUCRS

Ambientação da exposição CSI, a Ciência contra o Crime.

Pode-se perceber que o museu implementou uma nova sinergia no processo curatorial, com uma cadeia operatória que envolve professores e acadêmicos da PUCRS, consultores e seus diferentes públicos. Entretanto, essa sinergia não tirou do museu o poder de decisão sobre os processos museológicos por compartilhá-lo com o público. Ela potencializou a capacidade elaborativa e organizativa das equipes, pois as relações entre o museu e o público se estreitaram e se intensificaram, criando novas e mais complexas possibilidades (CURY, 2007).

Diante desse contexto, seja pelo novo papel do visitante como sujeito participativo junto às exposições desde a sua concepção até o momento da visitação, seja pelo reforço da identidade do MCT-PUCRS como um museu universitário, capaz de integrar-se com as Unidades Acadêmicas da PUCRS em parcerias voltadas para a difusão do conhecimento construído na Universidade, pela criação de novos artefatos e utilização de outras linguagens comunicacionais, ou ainda pelo modelo de gestão em que o setor educativo está inserido na metodologia do processo museográfico, as mudanças de paradigma nas práticas museológicas do MCT-PUCRS são hoje uma realidade e podem

— por que não? — configurarem-se como uma (R) Evolução no Museu. ■

Simone Flores Monteiro possui graduação em História pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande. É especialista em Sociedade, Economia e Política pela Universidade Federal do Rio Grande e é especialista em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participou do curso de Estudos Avançados em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e é doutoranda em Museologia pela mesma instituição. É coordenadora de projetos museológicos do Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS e coordenadora da Coleção MUSEUM – EDIPUCRS. Foi membro do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus – IBRAM e coordenadora do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul de 2003 a 2011.

Lucas Sgorla de Almeida possui graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e mestrado em Comunicação Social pela mesma Universidade. Atualmente é curador no Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS. Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: divulgação científica, comunicação visual, museu de ciências, museografia, expografia, identidade visual e publicidade e propaganda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CURY, Marília Xavier. "Exposição – uma linguagem densa, uma linguagem engenhosa." In; VALENTE, Maria Esther Alvarez (org). Museus de Ciências e Tecnologia – interpretações e ações dirigidas ao público. Rio de Janeiro: MAST, 2007.

DUCONSEILLE, Pierre. "A impossibilidade da presença do objeto original e sua necessária substituição por artefatos". In: VALENTE, Maria Esther Alvarez (org). Museus de Ciências e Tecnologia – interpretações e ações dirigidas ao público. Rio de Janeiro: MAST, 2007.

FERNANDEZ, Luis Alonso. Nueva Museología. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

GANT, Maria Luisa Bellido. Arte, museos y nuevas tecnologias. Gijón: Ediciones Trea, 2001.

JECKEL-NETO, Emilio A. & SOUZA, Draiton Gonzaga de (org.). ®Evolução de Darwin. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

JECKEL-NETO, Emilio A., ALMEIDA, Lucas Sgorla de & MONTEIRO, Simone Flores. Exposições Temporárias do Museu de Ciências e tecnologia – PUCRS – Catálogo 2008 – 2009. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Museum; 2, 2010.

RESENHAS

O Sol do Brasil e os dilemas de um pintor francês nos trópicos

A. MARINS

O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João, de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, 416 páginas.

No final da orelha de *O Sol do Brasil*, o historiador Alberto da Costa e Silva considera que o livro de Lilia Moritz Schwarcz "é um modelo de como se deve escrever história da cultura". E não é difícil concordar com ele. Isso porque a professora titular de Antropologia da USP consegue realizar, nessa belíssima e muito bem cuidada edição da Companhia das Letras, o que se pode chamar, sem medo de errar, de um trabalho de fôlego.

Não que autora não tenha desenvolvido anteriormente outros trabalhos de fôlego igualmente importantes. Schwarcz é uma das mais dedicadas estudiosas das questões brasileiras do século XIX. Já em sua dissertação de mestrado em Antropologia — posteriormente publicada em livro, *Retrato em branco e negro* (1987)— a pesquisadora busca nos jornais publicados em São Paulo no final daquele século os índices mais contundentes do imaginário paulistano sobre a população negra. A partir de um corpus bem definido, os veículos formadores da chamada opinião pública daquele período, ela pôde conferir a forma e a consolidação dos preconceitos contra essa população.

O tema do preconceito contra a população negra voltou a ser abordado pela antropóloga em seu *O espetáculo das raças* (1993), desta vez pesquisando as raízes do nosso pensamento científico e analisando

suas principais e pioneiras instituições, entre as quais, o Museu Real, a Biblioteca Nacional, o Real Horto, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e nossas primeiras faculdades de Medicina e Direito, locais de grande prestígio onde se construíram, então, as teorias raciais brasileiras.

Mas, se em livros anteriores, a pesquisadora se debruça sobre os diversos elementos que comporiam uma mentalidade, fruto do casamento de teorias raciais com um imaginário expresso e reproduzido pela imprensa brasileira do século XIX, em O Sol do Brasil o seu foco dirige-se, em grande medida, para a desconstrução de uma espécie de mito — o mito da "Missão Artística Francesa", que Lilia Schwarcz sempre coloca entre aspas e que ela classifica como um "casamento feliz de eventualidades". No dizer da autora:

"A história é, portanto, um pouco diferente da que se costuma contar, e veremos como foram os próprios artistas que trataram de se autoconvidarem, restando ao governo português bem acolhê-los e aproveitá-los. De toda maneira, a imagem conhecida e referendada pela literatura, que os descreve descendo de seu navio satisfeitos com o contrato e com a recepção local, não parece traduzir exatamente o que teria ocorrido. Os artistas da assim chamada 'missão' chegaram em situação insegura: boa parte deles falida, sem outras possibilidades de emprego, e ainda contando com a oposição dos franceses partidários dos Bourbon, que os acusavam de bonapartistas e regicidas".

O uso do termo mito não é aqui casual. Foi sob a perspectiva do mito que a antropóloga descreveu e analisou o longo período imperial de D. Pedro II no seu *As barbas do imperador* (1988). Nele, fica evidente toda a construção da mitologia monárquica do Segundo Império.

Na sequência de seu trabalho de reconstrução (ou seria desconstrução?) de nossa mitologia real, a pesquisadora volta-se, em sua obra seguinte, para um passado mais remoto, quando em meados do século XVIII inicia sua narrativa analítica d'*A longa viagem da biblioteca dos reis* (2004)[1], iniciada, segundo a autora, no terremoto de 1755, com os esforços para a sua reconstrução, até sua dramática vinda para o Brasil, acompanhando a transferência da corte portuguesa para a então colônia, em 1808.

Se pudéssemos simplificar (não podemos) os temas centrais de *A*

longa viagem... e de *O Sol do Brasil*, diríamos que o primeiro versa sobre a história da criação da Biblioteca Nacional e o segundo sobre a criação do Museu Nacional de Belas Artes.

E foi esse aspecto de *O sol do Brasil* que nos chamou mais a atenção e que nos motivou, de início, a escrever essa resenha.

O fio condutor de *O Sol do Brasil* está no seu subtítulo: *Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João VI.* Um título que pela sua forma não deixa de lembrar os quilométricos títulos de capítulos do um tanto picaresco Dom Quixote, do rabelaisiano Gargantua e Pantagruel, e mesmo do satírico Tom Jones, de Fielding. É que os personagens históricos abordados por Schwarcz tem algo bem pronunciado de picarescos, muito de rabelaisianos, e, em muitos momentos, são tratados pela autora com uma deliciosa pitada de sátira, além de muita ironia.

O centro da narrativa histórica de Schwarcz se detém focalmente na figura do pintor que dá nome ao livro, mas outros personagens são abordados fartamente como o astucioso Debret, o fanfarrão Joachim Lebreton ou o histriônico conde da Barca.

Mas ilude-se quem pensa que a antropóloga se deixa seduzir ingenuamente pelas armadilhas da linguagem literária, muito adequada para a caracterização de tão humorísticos personagens.

Percorrendo arquivos, museus e coleções, tanto no Brasil quanto na França, a pesquisadora analisa minuciosamente documentos, cartas e obras pictóricas, embasando de forma rigorosa toda a sua argumentação na revisão do fato histórico que aborda.

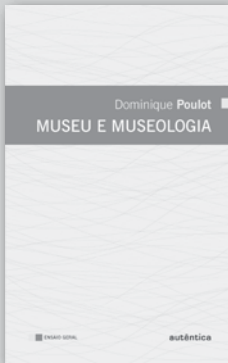
Resulta desse trabalho uma obra com grande riqueza de informações sobre a situação de Taunay e sua família durante o tempo que passou na colônia, depois centro do Reino Unido de Portugal e Algarves, bem como todo o contexto histórico em que estava envolvido.

Esse contexto, não custa lembrar, envolve a história sócio-política-cultural tanto do Brasil quanto da França, e Taunay e seus compatriotas estão profundamente envolvidos com esses "dois mundos". Ao mesmo tempo em que buscavam se estabelecer como artistas ligados aos projetos de construção simbólica de um império nos trópicos, entre os quais a

Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) — embrião da Escola Nacional de Belas Artes, hoje ligada à UFRJ, e do Museu Nacional de Belas Artes — continuavam ligados à política cultural do Instituto de Artes da França e à vida política e artística daquele país.

Taunay viveu durante cinco anos (1816-1821) entre a angústia de se adaptar à corte tropical de um reino português e o desejo nunca extinto de retornar à sua terra natal.

Por fim, volta a Paris, farto das intermináveis intrigas entre franceses e portugueses em torno dos cargos e posições na AIBA, mas dois de seus filhos permanecem no país recém-criado, cuja independência ocorre um ano depois de sua partida. Um deles, Felix-Emile Taunay torna-se professor e posteriormente diretor da Academia.

A trajetória artística que se inicia no Instituto de Artes de Paris e que passa pela corte portuguesa nos trópicos é analisada por Schwarzc, sobretudo, do ponto de vista das transformações pictóricas que abrangem os períodos neo-clássico e napoleônico, e das metamorfoses que a pintura de Taunay sofre sob o sol do Brasil. É justamente na análise desse percurso que a autora alcança um grande rendimento, demonstrando como nas formas adotadas por Taunay encontravam-se todos os dilemas e contradições do seu tempo e de suas circunstâncias. ■

Museu e Museologia, de Dominique Poulot (tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira). Belo Horizonte, Autêntica, 2013, 159 páginas.

Museu e Museologia na perspectiva de Dominique Poulot

MARIJARA QUEIROZ

Dominique Poulot é historiador e especialista em patrimônio e museus, professor na Sorbone, Paris-I e pesquisador no Centre Nacional de la Recherches Laboratorie d´Antropologie et d`Historie de l´Institution de la Culture. Suas pesquisas são voltadas à história da instituição cultural no ocidente e à história comparativa do patrimônio na Europa, incluindo os fenômenos de herança, o que resultou na publicação de História do Patrimônio no Ocidente,[1] único título do autor traduzido para o português antes de Museu e Museologia.

Museu e Museologia foi publicado na França em 2005 e logo em seguida traduzido para o espanhol e italiano. Na tradução brasileira ora apresentada, publicada pela Autêntica Editora, de Belo Horizonte, a professora Maria Eliza Linhares Borges apresenta o título como um "pequeno manual teórico sobre museus" que atende especialmente à crescente demanda acadêmica do campo museal brasileiro que hoje conta com quinze cursos de graduação e três de pós-graduação.

O texto é estruturado em seis capítulos que podem ser compreendidos isoladamente, além de contar com dezoito textos de apoio transcrito entre os capítulos. No primeiro capítulo o autor trata brevemente das diversas definições de museus desde os "mitos da origem", que têm como representação mais comum o Templo das Musas, passando pelas

definições adotadas pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus), até os pensamentos mais contemporâneos da museologia. O autor descreve ainda as funções primordiais dos museus – conservação, estudo, pesquisa e comunicação – em consonância com a evocação do museólogo holandês Peter Van Masch, que condensa as funções do museu em preservar, estudar e transmitir.

O espaço e o tempo das coleções é o tema do segundo capítulo, no qual o autor discorre sobre as tentativas de tipologização das inúmeras e grandiosas coleções. Destaca que em 1969 foram registradas 84 "espécies de museus", num movimento crescente e contínuo, o que tornou impossível a categorização dos museus a partir de suas coleções. Nesse contexto, extrai e destaca em especial dois perfis ascendentes de museus: os monográficos – oriundos de populações, heróis e artistas diversos – e os universais, que seguem perseguindo seus desígnios de exaustividade histórica.

No capítulo três se discute a história dos museus e os primórdios do colecionismo nos séculos XVI e XVII marcados pela abertura das coleções régias, nobiliárquicas ou burguesas com base nos primeiros museus da Itália e da Alemanha. Analisa ainda a formação do que denominou de "cultura de museus na Europa", no século XIX, com destaque para Berlim e Londres, seguida pelo processo de difusão do modelo europeu propulsionado pelas Guerras Mundiais. Nesse sentido, faz reflexões sobre o totalitarismo presente nos conflitos armados e o surgimento dos movimentos de vanguardas artísticas como repulsa aos conflitos, o que o conduz para um estudo de caso sobre o surgimento das instituições norte americanas de onde emergem as preocupações com a diversidade de públicos, os rumos da arte moderna e os museus como espaços de memória.

No capítulo seguinte o autor analisa a história dos museus franceses identificando as origens revolucionárias da França como uma especificidade da formação de suas coleções marcadas pelo confisco dos bens do clero e dos nobres. A Revolução Francesa ao afirmar os direitos humanos conduz à reivindicação do acesso às obras como patrimônio da República. Antes, a crise dos Salões da Academia Imperial já havia motivado a criação do Salão dos Independentes pelos artistas recusados - os impressionistas - imprimindo novos rumos à arte cujo sistema deveria estar a serviço da

"prosperidade pública e do gosto nacional". Nesse contexto, a arte é liberada e funda-se a política cultural do Estado francês. Considera que, apesar das transformações provocadas pela Revolução, a principal característica dos museus franceses, ou a mais duradoura, é a tradicional e singular relação que eles mantêm com o Estado.

No quinto capítulo, "A paisagem contemporânea dos museus", o autor aponta um crescimento significativo das instituições museais motivado pelo "desejo de museus multiformes", em que cada fenômeno social é suscetível de colecionismo. Para além, identifica uma ânsia dos museus em expor conhecimentos gerais, filosóficos ou intelectuais associados aos aspectos tecnológicos em detrimento da tradição descritiva da museografia que, por sua vez, se multifaceta a fim de abarcar as transformações sociais versando sobre "estranhezas" culturais, diversão e instrução para o público, inclusão social, imaginário e a arquitetura como ícone urbano.

Para apresentar reflexões sobre a museologia como tradição pragmática e intelectual, no sexto e último capítulo o autor retorna ao legado dos gabinetes de curiosidades e esboça a trajetória histórica da profissionalização da museologia, da construção teórica desse campo de conhecimento, da consolidação do museu como instituição cultural e dos desafios dos museus contemporâneos. Conclui afirmando que "em seus projetos, os museus empenham-se cada vez mais em reivindicar a experiência vivida, a memória do corpo e dos sentidos, contra o saber analítico que lhes servia de referência em sua antiga colaboração de laboratórios cívicos".

Com linguagem informativa o título ora apresentado é rico em dados históricos que gradativamente apresentam as transformações de definições, ideias e conceitos acerca da instituição museu e da museologia nos países desenvolvidos do ocidente. Por isso, deve ser lido com as necessárias ressalvas à cultura hegemônica, uma vez que a análise é pautada especialmente nos museus franceses que apresentam dados relevantes quanto à formação de público de museus, o que potencializa essa instituição cultural na contemporaneidade, mas que não se aplicam totalmente à realidade brasileira.

Pelo caráter histórico-sintético Museu e Museologia atua como um banco de referências para o aprofundamento de estudos que cercam a

temática, mas sem se furtar de uma análise crítica acerca dos resquícios do arquétipo do museu antigo nos museus contemporâneos. O autor identifica uma nova cultura museal que nutre reflexões sobre o complexo universo da memória e trata a museologia como uma ciência social em construção, que busca englobar as representações das atitudes específicas do homem diante da cultura material ou de seus valores conceituais. Leitura básica e ideal para os iniciados no campo museal e áreas afins. ■